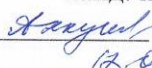


МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«ТЮМЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ИНСТИТУТ ИСТОРИИ И ПОЛИТИЧЕСКИХ НАУК
КАФЕДРА ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ИСТОРИИ

ДОПУЩЕНО К ЗАЩИТЕ ГЭК
И ПРОВЕРЕНО НА ОБЪЕМ
ЗАИМСТВОВАНИЯ
заведующий кафедрой
канд. ист. наук, доцент
 К. А. Анкушева
17.06. 2016 г.

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

САНДРО БОТИЧЕЛЛИ И ДИОНИСИЙ:
СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ИДЕЙ

46.04.01 История

Магистерская программа «Отечественная история»

Выполнила работу
студентка 2 курса
очной
формы обучения



Сучилина
Наталья
Юрьевна

Руководитель работы
доктор исторических
наук, профессор



Еманов
Александр
Георгиевич

Рецензент
старший преподаватель
кафедры истории,
искусствоведения и
музейного дела
Тюменского
государственного
института культуры



Домашова
Светлана
Анатольевна

Тюмень 2016

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
 Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
 высшего образования
 «ТЮМЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ИНСТИТУТ ИСТОРИИ И ПОЛИТИЧЕСКИХ НАУК
 КАФЕДРА ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ИСТОРИИ

ДОПУЩЕНО К ЗАЩИТЕ В ГЭК
 И ПРОВЕРЕНО НА ОБЪЕМ
 ЗАИМСТВОВАНИЯ
 Заведующий кафедрой
 канд.ист.наук., доцент
 _____ К.А. Анкушева
 _____ 2016 г.

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

САНДРО БОТИЧЕЛЛИ И ДИОНИСИЙ:
 СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ИДЕЙ

46.04.01 История

Магистерская программа «Отечественная история»

Выполнила работу
 Студентка 2 курса
 очной формы обучения

(Подпись)

Сучилина
 Наталья
 Юрьевна

Руководитель работы
 д-р истор. наук, профессор

(Подпись)

Еманов
 Александр
 Георгиевич

Рецензент
 Старший преподаватель
 кафедры искусствоведения
 и музейного дела
 Тюменского
 государственного

(Подпись)

Домашова
 Светлана
 Анатольевна

института культуры

Тюмень 2016

Содержание

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1. БОГОРОДИЧНЫЕ ЦИКЛЫ САНДРО БОТТИЧЕЛЛИ И ДИОНИСИЯ	18
1.1. Благовест	19
1.2. Рождество и поклонение волхвов.	26
1.3. Дева Мария с Младенцем	33
ГЛАВА 2. НОВОЗАВЕТНЫЕ ОБРАЗЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКОВ	42
2.1. Иоанн Креститель.....	42
2.2. Апостолы.....	49
2.3. Мария Магдалина.....	53
ГЛАВА 3. ИКОНОГРАФИЯ ПОТУСТОРОННЕГО ХРИСТИАНСКОГО МИРА	60
3.1. Рай и Ад.....	60
3.2. Ангелы.....	69
3.3. Демоны.....	77
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	82
Источники	85
Литература	86
Интернет-сайты	93
ПРИЛОЖЕНИЯ	94

ВВЕДЕНИЕ

Идея - понятие достаточно широкое и спорное. Даже выбрав из множества существующих определений одно единственное и приняв за содержание термина совокупность предложенных в толковании слов, мы должны сузить поле нашего исследования и выбрать конкретную идейную область. В теме данной работы заявлены имена двух выдающихся личностей своего времени, и потому следует понимать, что в обоих случаях между датой рождения и датой смерти пролегает долгий и насыщенный жизненный путь со своими вызовами и ответами.

Идею можно понимать, как образ предмета, существующий вне материального мира, но способный воплотиться в нем через творческую деятельность¹. Предметом в дальнейшем будут считаться не только производимые человеком материальные блага, но и сам человек, выраженный через призму видения художника. И поскольку мы не можем изучать объекты, находящиеся лишь в духовной сфере давно ушедшего в прошлое общества, в рамки нашего исследования будут попадать лишь те идеи, что в конечном итоге нашли материальную реализацию.

Итальянский живописец Сандро Боттичелли и русский иконник Дионисий являют собой яркие примеры деятелей искусства одной эпохи. Их творчество отлично в той же степени, в какой Флорентийская республика не похожа на Русское царство времен Ивана III, потому обоснованность данной тематики может, на первый взгляд, показаться спорной. Но, несмотря на значительную разницу, у нас все-таки есть возможность провести некоторые параллели.

¹ Панофски, Э. *Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма*/ пер. с нем. Ю. Н. Попова. – СПб.:2002. – С. 52.

XV век - время ярко выраженных эсхатологических ожиданий, проявившихся во всем христианском мире, включая Россию². В данный период происходит объединение раздробленных земель, и формируется Российское царство. Италия в качестве единого государства не будет существовать еще довольно долго. При наличии тесных культурных связей государства Апеннинского полуострова будут находиться в состоянии постоянной внутренней вражды. Сложное в духовном плане время отмечено религиозными исканиями, склоняющимися к крайностям.

Однако говорить о полной изоляции не стоит. Связи между выбранными нами территориями существовали и во многом давали почву для культурного обмена идеями и технологиями. XV век отмечен особым интересом Москвы к Италии. Так, в 1439-1438 гг. русская делегация во главе с митрополитом Исидором посетила Ферраро-Флорентийский собор, после чего осталось немало письменных источников, свидетельствующих о положительном отношении делегатов к местным произведениям искусства³. Позднее был заключен брак между Иваном III и Софьей Палеолог.

Что примечательно, Сандро Боттичелли и Дионисий имеют схожие судьбы в историографии. Оба мастера, несмотря на сегодняшнюю их популярность, долгое время находились в забвении.

В начале XX века российский исследователь В.Т. Геогриевский писал: «Нам посчастливилось найти в глухом углу Новгородского края, в полузабытом древнем Ферапонтовом монастыре целую стенную фресковую роспись, сохранившуюся почти чудом, принадлежащую кисти сотрудников знаменитого Аристотеля Фиораванти по украшению выстроенных им Успенского и Благовещенского соборов в Москве – иконописцев Великого Князя Иоанна III,

² Исаков, А.А. Кризис религиозно-мифологической картины мира и возникновение философских идей в Русском государстве XV–XVI вв. / А.А. Исаков // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение, вопросы теории и практики. – № 3. – 2. – 2015. – С. 88-91.

³ Матасова, Т.А. Складывание итальянского направления политики московских князей в XV в. / Т.А. Матасова // Вестник Московского университета: История. – 2010. – №1. – С. 26– 34.

– Дионисия и его сыновей – Феодосия и Владимира»⁴. Так, мы видим, что известнейшее детище Дионисия еще сто лет назад было сокрыто от глаз зрителей. Среди российских исследователей П.П. Муратов писал нечто подобное о Боттичелли: «Странно подумать, что лет пятьдесят тому назад Боттичелли считался одним из темных художников переходного времени, которые прошли в мире лишь затем, чтобы приготовить путь Рафаэлю. Люди нашего поколения вырастают с иным представлением о судьбах искусства. Флорентийское кватроченто кажется нам не переходным, но лучшим моментом Возрождения, и гений Боттичелли обозначает для нас высшую его точку»⁵.

Новая волна интереса к Боттичелли наступила во второй половине XIX века. И начало она взяла вовсе не на родине живописца, а в Великобритании. Связана эта волна с деятельностью прерафаэлитов, представивших свои картины на зрительский суд в Королевской академии искусства в 1849 году. Суть деятельности «Братства прерафаэлитов» сводилась к поиску новых идеалов для живописи. Академия учила почитать за совершенство представителей Высокого Ренессанса, но основатели «Братства...», Уильям Холмен Хант (1827— 1910), Данте Габриэл Россетти (1828-1882) и Джон Эверетт Миллес (1829—1896), увидели интересную почву для творчества в более раннем времени⁶. Одним из кумиров прерафаэлитов стал Сандро Боттичелли, что вполне закономерно, если учесть степень его популярности во Флоренции при Медичи. Он был едва ли не самым востребованным художником до того времени, пока в жизни его произошел загадочный кризис.

Не стоит думать, что прерафаэлитам быстро удалось реабилитировать Боттичелли как художника. Сами члены «Братства...» подверглись достаточно жесткой критике, что привело к распаду изначального союза.

⁴ Георгиевский, В.Т. Фрески Ферапонтова монастыря / В.Т. Георгиевский. – СПб.: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1911. – С. 3.

⁵ Муратов П. П. Образы Италии: в 3-х т / П.П. Муратов. – Т.1. - СПб.: 2009. – С. 85.

⁶ Sizerann, R. English Contemporary Art [Электронный ресурс] / R. Sizeran. – Режим доступа: <http://www.unz.org/Pub/BookmanUK-1898jul-00107?View=PDF>.

Полагаю, критика данного течения довольно наглядно может проиллюстрировать и отношение к самому Боттичелли, ведь именно его техника, столь нетипичная уже для второй половины XV века вызвала, с одной стороны, отторжение у викторианской публики, а с другой стороны, спровоцировала интерес к новому направлению в искусстве. Парадоксально звучит тот факт, что живописец, которого еще в эпоху Высокого Возрождения посчитали примитивным и устаревшим, стал источником вдохновения для модернистов XIX века⁷.

Помимо деятельности прерафаэлитов были и другие факторы, вызвавшие переоценку творчества Боттичелли. В первую очередь, это открытие временно потерянных его произведений и рост внимания к уже известным. Так, были открыты три наиболее яркие картины Боттичелли, написанные им во время нахождения при дворе Медичи. «Рождение Венеры», наконец, в 1815 году покидает виллу Кастелло и отправляется в Уффици, оказавшись, таким образом, в более широком доступе. «Весна» переезжает во Флорентийскую академию. В 1873 году при реставрации виллы Лемми были вновь открыты фрески, созданные здесь Боттичелли. Некоторым картинам было возвращено истинное авторство. Так, в 1864 году был определен «Св. Себастьян», до этого считавшийся картиной Антонио Поллайоло.⁸

В конце XIX столетия в Германии и Англии появились первые серьезные работы о Боттичелли, где, характеризуя художника как яркую индивидуальность, авторы пытались определить его место в искусстве кватроченто и найти иконографические источники картин.

Дунаев полагает, что прерафаэлитов не стоит считать первыми серьезными интерпретаторами Боттичелли. На деле же таковым являлся английский писатель второй половины XIX века Уолтер Патер, который

⁷ Шестаков, В.П. Прерафаэлиты: мечты о красоте / В.П. Шестаков. — М.: Прогресс-Традиция, 2004. — С. 3.

⁸ Кустодиева, Т. К. Сандро Боттичелли [Электронный ресурс] / Т.К. Кустодиева.— Режим доступа: <http://www.botticelli.ru/content/view/541/>

отметил особенности искусства Боттичелли все же поместив его среди второстепенных.⁹ В духе данного исследователя продолжается традиция изучения Боттичелли в XX веке.

Таким образом, XIX век стал переломным для Боттичелли. Долго время художник не привлекал внимания ни исследователей, ни публики. Его непохожесть на классические образцы итальянского искусства XV века сыграла с ним злую шутку, обреки мастера на века забвения.

Новый взгляд и истинное признание мастера связано с фигурой Аби Варбурга. В 20-30-е гг. получил начало иконологический метод, открывший новые горизонты для искусствоведов и закономерно повлекший за собой новые взгляды на старые проблемы. Но еще в 1892 году была написана диссертация Аби Варбурга, отца данного метода, посвященная интерпретации двух наиболее известных полотен Боттичелли. Позднее в свет вышла книга «Великое переселение образов»¹⁰, в ней исследователь продолжил применение метода и представил более полное обоснование своей методологической концепции. Американский ученый Эрвин Панофски дал иконологии дальнейшее развитие¹¹, и еще не раз искусствоведы обращались к работам Сандро Боттичелли, используя при этом варбургскую методологию.

В зарубежной литературе 70 – х гг. большое место занимал вопрос о готике в Возрождении, имеющий особенно важное значение при рассмотрении творчества Боттичелли. Широкое распространение получила концепция так называемой «готической реакции». Сторонники этой теории рассматривают исторический процесс искусства Ренессанса как механическую смену прогрессивного буржуазного реализма реакционной готикой. При таком взгляде принято непосредственно связывать отдельных художников с той или

⁹ Дунаев, Г. С. Сандро Боттичелли [Электронный ресурс]. – Режим доступа.: <http://www.botticelli.ru/content/view/631/80/>

¹⁰ Варбург, А. Великое переселение образов. Исследование по истории и психологии возрождения античности/ пер. Е. Козина. – СПб.: 2008. – 384 с.

¹¹ Панофски, Э. Этюды по иконологии: гуманистические темы в искусстве Возрождения/ пер. с англ. Н. Г. Лебедевой, Н. А. Осминской. – СПб.: 2009. – 432 с.

иной социальной средой, от которой они получали заказы. В качестве этих признаков, выражающих борьбу готической реакции и буржуазного рационализма, исследователи называли линейность, с одной стороны, и объемность, перспективу, анатомическую правильность, психологизм — с другой.

Во второй половине XX века выдающаяся роль Боттичелли в становлении ренессансной культуры уже не отрицалась.

Т. К. Кустодиева сопоставляет жизнь живописца с судьбой Флоренции. Город рано обрел статус республики, познал сложности жизни в условиях развивающихся капиталистических отношений. В ее исследовании Боттичелли предстает персоной, долгое время умело удерживавшейся в новой среде¹². Г. С. Дунаев начинает свое исследование с описания жизни художника в XV веке. Как и многие, он приписывает кризис Боттичелли влиянию Савонаролы. Говоря о бурном становлении нового образа жизни, автор замечает, что «... вместе с понятием обновления мира, особенно к концу XV века, стало появляться чувство его возможной гибели... Злые силы врываются в образный строй произведений этого времени...»¹³.

О. К. Петрочук оценивает Боттичелли как тонкого психолога-индивидуалиста. Он утверждает, что художник вовсе не впал в кризис в конце жизни. Он изначально был предрасположен к глубокой нравственной и религиозной рефлексии¹⁴.

Труд Лосева «Эстетика Возрождения» подробно освещает философию времени. Боттичелли же мыслитель называет «архаизирующим живописцем»¹⁵. Он критиковал мастера за то, что тот отвергал перспективу. Сложно сказать, было ли так в действительности. Перспектива в картинах Боттичелли,

¹² Кустодиева, Т. К. Сандро Боттичелли / Т. К. Кустодиева. – СПб.: 1971. – 100 с.

¹³ Дунаев Г. С. Сандро Боттичелли [Электронный ресурс] //Режим доступа: <http://www.botticelli.ru/content/view/624/80/>.

¹⁴ Петрочук, О. К. Сандро Боттичелли/ О. К. Петрочук. — М.: Искусство, 1984. — С. 201.

¹⁵ Лосев, А. Ф. Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1978. – С. 393.

возможно, несколько нарушена, но она есть. Хотя в поздних работах, таких как «Мистическое Рождество», перспектива выворачивается наизнанку, становится обратной. Вообще, Лосев довольно необычно оценивает Боттичелли. Если другие исследователи признали в живописце выдающегося психолога, то данный автор, напротив, отрицает психологизм в картинах мастера. Он утверждает, что Боттичелли «вполне коренится в раннем Ренессансе, используя четкость и выпуклость его фигур, ясность и гармоничность построения, а также упор на плоскостной антипсихологизм и избежание внутренних глубин, особенно внутренних конфликтов»¹⁶.

В начале XXI в. продолжают издаваться альбомы. Так, уже в 2000 году в печать поступило издание, целиком посвященное творческой деятельности одного лишь Боттичелли. В эпиграфе приведены слова Н. Бердяева, который характеризует Боттичелли как «самого прекрасного, волнующего, поэтического художника Возрождения»¹⁷. Но в то же время живописцу свойственна болезненность и раздвоенность. Болезненность и поэтичность – два слова, чаще всего употребляемых применительно к Сандро Боттичелли.

В 2004 году вышла монография А. Степанова «Искусство эпохи Возрождения. Италия. XIV – XV вв.»¹⁸. Примечательна она тем, что автор по совместительству является практиком в архитектуре. Поэтому особое внимание в его работе уделяется именно этому направлению в искусстве, фрески рассматриваются как часть общего ансамбля, приводятся схемы зданий с пояснением тех или иных решений. Боттичелли, как известно, не прославился ни в одном направлении так, как в живописи. Возможно, он и занимался чем-то еще, но однозначных упоминаний об этом нет. Конечно, в мастерских учились многому, ведь живопись, по сути, являлась ремеслом

¹⁶Там же. –392с.

¹⁷Бердяев, Н. А. Смысл творчества (Опыт оправдания человека). – М.: Изд-во Г.А.Лемана и С.И.Сахарова, 1916. – С. 127.

¹⁸Степанов, А. В. Искусство эпохи Возрождения. Италия. XIV – XV века. – СПб.: Азбука-классика, 2003. - 504 с.

и требовала разносторонних умений, но ничто не прославило Боттичелли так, как его картины. Однако эта странная для Ренессанса односторонность не послужила для Степанова причиной не уделять внимания мастеру. «Интеллектуал или поэт?»¹⁹ — так называется глава, посвященная Боттичелли. Суть вопроса заключается в тесной связи Сандро с Флорентийской академией. Автор во многом опирается на Вазари, поэтому вновь говорить что-либо о взгляде исследователя на биографию живописца в рамках данной работы не имеет смысла. Степанов утверждает, что Боттичелли не сможет оказаться в классиках²⁰. Причина этого заключается в том, что живопись его слишком своеобразна, чтобы ее продолжали ценить после ухода и жизни тех людей, в чьей среде она развивалась.

Как можно заметить, литература по жизни и творчеству живописца достаточно обширна.

Что касается Дионисия, то его фигура сейчас достаточно популярна, однако мнения искусствоведов, касательно творчества иконника, неоднозначны. Так, советский искусствовед В.Н. Лазарев в своем труде, посвященном искусству Древней Руси, пишет, что творчество Дионисия по общему своему духу менее свободно, менее индивидуально, нежели искусство Рублева и примыкающих к нему мастеров. И хотя Дионисий расширял круг изобразительных тем, хотя он очень любил мало распространенные в московской живописи раннего XV века житийные иконы, тем не менее он пользовался гораздо более стандартными живописными приемами, чем Рублев. Уже упомянутый выше В.С. Степанов называет роспись собора Рождества Богородицы, выполненную артелью Дионисия, идеалом стеной живописи.²¹ Однако, он рассматривает ее с технической точки зрения, не касаясь новизны, поэтому его мнение не противоречит мнению В.Н. Лазарева.

¹⁹См. там же. — С. 318 — 342.

²⁰Там же. — С. 342.

²¹ Степанов, В.С. Об итальянской и русской фреске / В.С. Степанов // Ферапонтовский сборник. — 1999. — № 5. — С. 192– 193.

Большой вклад в понимание творчества Дионисия внесли работы, связанные с Ферапонтовским сборником. Выходил он не постоянно, однако ни один выпуск не обходился без касания аспектов творчества мастера. Тематический их диапазон настолько разнообразен, что затрагивает проблемы, выходящие далеко за пределы классического искусствоведения. К примеру, во втором выпуске сборника вышла статья Н.Л. Ребриковой о биологическом составе популяций микробов на росписи Ферапонтова монастыря²².

Казалось бы, сравнивать столь разных исторических персонажей, работавших в совершенно самобытных техниках, достаточно сложно, однако идея сопоставления русского иконного опыта с западным искусством не нова. Советский искусствовед М.В. Алпатов сравнивал клеймо из иконы «Митрополит Алексей с житием» Дионисия с работой «Чудо с гостией» Паоло Учелло.²³ Сравнение, на мой взгляд, спорно, так как выбраны были изначально неравнозначные произведения.

Источниковую базу исследования составили два типа источников: визуальные и письменные. Последние в свою очередь делятся на канонические тексты, теоретические трактаты XV–XVI вв. и нарративы. Канонические источники представлены непосредственно Библией. Так как данный текст неоднократно переписывался и переводился, за основу было взято два варианта. Первый, имевший хождение в XV веке, – так называемая «Вульгата» (Editio Vulgata).²⁴ Второй – современный перевод Библии на русский язык, использующийся на официальном сайте Московского Патриархата²⁵. Нарративные источники представлены посланиями, письмами, житийной

²² Ребрикова, Н.Л. Биологическое обследование росписи собора Ферапонтова монастыря // Ферапонтовский сборник. – 1988. – № 2. – С. 200 – 207.

²³ Алпатов, М.В. Паоло Учелло и Дионисий (сравнение двух произведений) / М.В. Алпатов // Ферапонтовский сборник. – № 5. – С. 194– 200.

²⁴ Biblia Sacra [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.thelatinlibrary.com/bible.html>.

²⁵ Официальный сайт Московского патриархата [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.patriarchia.ru/bible/mf/2/>

литературой и трактатами. Так как в данной работе мне хотелось бы сосредоточить внимание именно на конечном продукте творческой деятельности двух мастеров, обращаться мы будем в большей степени лишь к тем трактатам, что имеют непосредственное отношение к теории живописи. Разумеется, абсолютно абстрагироваться от общественной мысли изучаемого времени трудно, так же, как и проигнорировать пласт художественной литературы, оказывающий свое влияние на тех, кому он был доступен, но в данном исследовании нас интересует, скорее, не то, что витало в воздухе и создавало специфическую духовную среду, а то, что нашло отражение в творчестве конкретных персон. И потому именно трактаты по теории живописи будут наиболее уместны, так как информация, содержащаяся в них, является своего рода фильтром; пропуская через него произведения живописи, мы можем частично отсеиваем канон и оставляем уникальное и специфическое. Если говорить о конкретных произведениях интересующей нас тематики, то в данной работе будут использоваться следующие труды: «Трактат о живописи» ЧенниноЧеннини²⁶, «Три книги о живописи» Леона-БаттистаАльберти²⁷ и «Трактат о живописной перспективе» Пьеро делла Франческа.²⁸ Одним из интереснейших источников по русскому искусству является «Послание иконописцу и три «слова" о почитании святых икон" Иосифа Волоцкого²⁹. Считается, что данный источник был адресован непосредственно Дионисию. Художественная литература в данном случае интересует нас в качестве дополнения к канонической. В частности, отдельно будут рассмотрены

²⁶ Ченнини, Ч. Книга об искусстве или трактат о живописи/ пер. с итал.: А. Лужнецкая, под ред. и со вступ. стат. А. Рыбникова. – М: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1933. – 78 с.

²⁷ Мастера искусства об искусстве [Электронный ресурс].– Режим доступа: http://mastersofart.ru/alberti_3books_book_2.2.htm.

²⁸ Мастера искусства об искусстве [Электронный ресурс].– Режим доступа: http://mastersofart.ru/francheska_perspective_1.htm.

²⁹ Философия русского религиозного искусства XVI– XXвв. – М.: Прогресс, 1993. – С. 31-42.

некоторые сцены «Божественной комедии» Данте Альгьери³⁰, а также житийная литература³¹.

Цель данного исследования: выявление сходных и различных приемов в изображении типовых сюжетов в живописи Сандро Боттичелли и Дионисия.

Для достижения поставленной цели необходимо решить ряд задач:

Во-первых, мы рассмотрим особенности изображения Девы Марии у Дионисия и Боттичелли. Указанный персонаж встречается у обоих мастеров достаточно часто и занимает ведущую позицию по повторяемости. При этом нельзя сказать, что образ Девы Марии не меняется раз за разом, он динамичен в своем развитии, а его популярность наводит на мысль о необходимости вынесения его в отдельную главу. Данный персонаж будет рассматриваться в рамках трех хронологически последовательных сюжетов, выделенных в параграфы: Благовест, Рождество, Богоматерь с Младенцем.

Во-вторых, мы обратимся к иконографии отдельных новозаветных образов. Нас интересуют только те личности и типы, что изображались обоими мастерами. По этой причине в исследовании будут затронуты личности Иоанна Крестителя, апостолов и Марии Магдалины. Рассматриваться они будут также отдельно и в указанной последовательности. При всей избранности данные персонажи имеют земное происхождение, но наделяются особыми чертами, направленными на их неизменное узнавание.

В-третьих, исходя из предыдущей задачи, мы рассмотрим контрастную сторону работ мастеров и обратим более пристальное внимание на изображение потусторонних сил в иконографии Сандро Боттичелли и Дионисия. Здесь речь пойдет об ангелах, демонах, загробном мире и других визуальных сигналах,

³⁰ Данте, Алигьери. Божественная комедия/ пер. с ит., вступ. ст. и примеч. А. А. Илюшина. — М.: Просвещение, 1988. — С. 287.

³¹Житие преподобного Пафнутия Боровского [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.vidania.ru/saints/zitiya_svyatyh_dimitriya_rosrovskogo/zitie_pafnutiya_borovskogo_pr_epodobnogo.html

свидетельствующих о вмешательстве в сюжет картины (или фрески) Святого Духа.

У каждого из мастеров есть работы, посвященные местным святым, но есть те, что писались на универсальные темы. Они в большей степени интересны для сравнения.

В качестве объекта исследования выступает христианская живопись второй половины XV–начала XVI вв.

Предметом данного исследования являются наиболее распространенные сюжеты церковной живописи, нашедшие отражение в творчестве Дионисия и Сандро Боттичелли. Мы говорим «наиболее распространенные» по той причине, что проанализировать все работы мастеров, написанные по тематике Священного Писания достаточно сложно. Церковь – один из основных заказчиков предметов искусства в ренессансной Италии. Она же практически безраздельно властвовала в русской живописи указанного периода. Мастерская Дионисия³², как мастерская Боттичелли, работала плодотворно, и за годы ее существования накопилось немало примечательных произведений. Поэтому мы не ставим перед собой цели рассмотреть их все.

О наличии огромной разницы между Сандро Боттичелли можно говорить долго. Они не принадлежат к одной живописной школе, не живут на одной территории, впитывая одну и ту же духовную среду. Однако есть ряд причин, делающих сравнение возможным.

Хронологические рамки данной работы обусловлены, в первую очередь, годами жизни мастеров. Поэтому мы будем рассматривать период со второй половины XV века до первой четверти XVI века. Так как основное внимание сосредоточено на материальном наследии Боттичелли и Дионисия, география итальянской части исследования первостепенно ориентирована на Флоренцию и Рим. Творчество Дионисия по большей части сосредоточено на территории

³²Лазарев, В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века / В.Н. Лазарев.– С. 119.

Ферапонтова монастыря. Но стоит учитывать, что в область нашего исследования попадают объекты, находящиеся в данный момент в разных частях света.

В основе данной работы, в первую очередь, лежит сравнительный анализ, в зависимости от угла зрения на объект допустимо применять различные его формы. Так, мы можем рассматривать творчество двух мастеров, исходя из гипотетически сходного набора внешних факторов, и данном случае приемлемым будет считаться сравнительно-историко-типологический анализ. Однако, с той же условностью можно полагаться на вероятное наличие пересекающейся (либо смежной) источниковой базы творчества живописцев. При такой позиции мы можем прибегать к сравнительно-историко-генетическому методу. Но в первом и втором случае следует помнить о допускаемой погрешности. Сравнительный анализ, проводимый по персоналиям и, тем очевиднее, их материализованным идеям, едва ли возможен без стремления к обобщению, усреднению, формированию шаблонов. Для применения данного метода нам необходимо будет выделить критерии сравнения, моменты, присутствующие в сопоставляемых объектах в равной мере, даже если по смыслу и наполнению они имеют различную значимость и оценку.

Сравнительный анализ в данном случае базируется на теории культурного диффузионизма, одним из основоположников которой был немецкий этнограф и археолог Лео Фробениус, работавший над теорией культурных кругов на основе африканского материала. Хотя данная теория зарождалась и получила сильнейшее развитие в этнологии и этнографии, основные ее принципы могут быть применены и в соседствующих науках, если речь идет о межкультурных коммуникациях. Сопоставляя творчество двух мастеров, живших в одно время, но удаленных друг от друга в географическом плане, мы можем выявить определенный культурный центр, в различной степени оказывавший влияние на искусство как Флорентийской республики,

так и России. В качестве подобного центра вполне может выступать Византия. Как известно, после падения Константинополя многие образцы византийского искусства попали в Италию, а открывшийся доступ к закрытым прежде источникам античной литературы в некоторой степени дал особый толчок развитию Ренессанса. В культурном влиянии Византии на христианское искусство России усомниться трудно. Но если говорить именно о иконописи, то на раннем этапе христианства Византия задавала тенденции для многих регионов, включая Италию. И идея сравнения итальянского и российского искусства на основании общей связи с Византией уже имела место в отечественной историографии еще дореволюционного периода. Так, известный российский историк искусства Никодим Павлович Кондаков в 1910 году выпустил в свет труд, носящий название «Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения»³³. Проводились исследования в смежных областях искусства, доказывающие наличие значительного влияния на Русь и Италию со стороны Византии. Среди свежих примеров статья И.В. Цыкунова «Рождение стиля косматеско: Византия, Древняя Русь и Средневековая Италия»³⁴

Таким образом, в результате исследования у нас будет получена работа, состоящая из трех глав, каждая из которых в свою очередь делится на три параграфа. После проведенного в ходе исследования анализа, мы сможем выявить сходства и различия в реализации одних сюжетов разными мастерами, связь между которыми не осуществлялась напрямую.

³³ Кондаков, Н. П. Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения. / Н.П. Кондаков. – М.: 1999– 224 с.

³⁴Цыкунов, И.В. Рождение стиля косматеско: Византия, Древняя Русь и Средневековая Италия / И.В. Цыкунов // Язык и текст. – № 4. – 2015. – С. 105 – 136.

ГЛАВА 1. БОГОРОДИЧНЫЕ ЦИКЛЫ САНДРО БОТТИЧЕЛЛИ И ДИОНИСИЯ

Придерживаясь последовательности, обозначенной в задачах, мы начнем анализ творчества Сандро и Боттичелли с обращения к образу Богородицы. В иконографии данному персонажу отводится одно из центральных мест, а если говорить конкретно о трудах выбранных нами мастеров, то здесь Деве Марии и вовсе отведена ведущая роль. Ни один персонаж не повторяется на работах Дионисия и Боттичелли так часто, если не брать в расчет обоснованно наиболее востребованный образ Христа. Но и в этом случае Дева Мария является его неизменной спутницей в подавляющем большинстве случаев.

Популярность Богоматери можно объяснить, в первую очередь, ее близостью к людскому миру. И у Боттичелли, и у Дионисия есть множество работ со сложными композиционными решениями, глубоким символизмом, под который можно подвести целые философские системы, однако для прихожан, посещавших церковь на исходе средневековья, образ матери, пережившей великие страдания, был ближе и понятнее.

Наконец, частая повторяемость изображения Девы Марии у Дионисия может быть обоснована тем, что большая часть его работ, дошедших до нас, находится в стенах собора Рождества Богородицы в Ферапонтовом монастыре.

В иконографии давно устоялись определенные типы изображений Богородицы, есть композиции, которые можно называть своего рода шаблонами³⁵. Но поскольку западное искусство все же во многом отлично от восточного, мы прибегнем к иному способу группировки изобразительных источников, посвященных Деве Марии, и произведем дробление по хронологическому принципу. Таким образом, в рамках данной главы мы рассмотрим следующие сюжеты, связанные с выбранным персонажем:

³⁵ Власов, В.Г. Византийское и древнерусское искусство [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lib.uni-dubna.ru/search/files/kult_viz_i_drrus_isc/~kult_viz_i_drrus_isc.htm

Благовест, Рождество и образ Матери и Младенца. При этом рождественские сюжеты будут рассматриваться в связке с историей волхвов.

1.1. Благовест

Наиболее подробно Благовещение освещается в первой главе Евангелия от Луки, следует оно сразу же за сюжетом о Захарии и Елисавете. Согласно тексту, архангел Гавриил, войдя к Деве Марии и поприветствовав ее торжественным словом, возвестил: «Не бойся, Мария, ибо ты обрела благодать у Бога; и вот, зачнешь во чреве, и родишь Сына, и наречешь Ему имя: Иисус»³⁶.

Композиция Благовеста проста и узнаваема. В подавляющем большинстве случаев зритель наблюдает сцену в боковом срезе, архангел Гавриил при этом находится слева, Дева Мария – справа.

У Дионисия и Боттичелли имеется ряд работ, посвященных непосредственно данному сюжету. Начнем с итальянского мастера.

Ранние мадонны Боттичелли в общих своих чертах были похожи на тех, что писал его учитель, Филиппо Липпи. Личность учителя Сандро Боттичелли довольно интересна, будучи католическим священником, он женился на девушке, которую сам же склонил к побегу из монастыря. Согласно Джорджо Вазари, она и была основной натурой для Девы Марии во всех работах Филиппо Липпи (или же Филиппо дель Кармине, если придерживаться текста «Vite...»)³⁷. Позднее внешность Девы Марии в работах Боттичелли обрела новый стандарт. Черты лица стали значительно тоньше, овал его вытянулся, как и вся фигура.

³⁶ Евангелие от Луки [Электронный ресурс] // Официальный сайт Московского патриархата. – Режим доступа: <http://www.patriarchia.ru/bible/lk/1/>

³⁷ Vasari, G. Vasari's Lives of the Artists: Giotto, Masaccio, Fra Filippo Lippi, Botticelli, Leonardo, Raphael, Michelangelo, Titian / translated by Mrs. J. Foster. – New York: The Heritage Press, 1967. – P. 32-36.

Всего кисти Боттичелли приписывают шесть изображений сцены Благовещения, написанных в период с 1480 г. по 1495 г. Временной промежуток достаточно велик, поэтому между работами заметна большая стилистическая разница.

В галерее Уффици находится фреска, относимая к началу 1480-х гг.³⁸. Здесь сцена Благовещения разворачивается в детально проработанном интерьере, благодаря четким линиям, образуемым при помощи элементов обстановки, хорошо видна геометрическая перспектива. Картина условно делится на две половины. В левой находится архангел Гавриил, повисший в воздухе между двумя арками. За спиной его видны лучи золотого света, что является символом божественной природы. За архангелом располагается выход в сад, стена ограды и холмы за ней. Дева Мария, напротив, полностью находится в тени дома. Божий посланник застал ее за чтением. Лучи, исходящие из-за спины Гавриила, касаются ее. В глубине дома зритель может видеть застланную кровать с одной подушкой. Данная фреска – один из образцов работы Боттичелли-ювелира. С особой тщательностью выписаны узоры на несущих колоннах, узоры на коврах и покрывале, ангельское оперение. Дева Мария одета в голубое и багровое. Ее платье, как и облачение архангела, более похоже на современные Боттичелли наряды. Ткани тяжелые, платья многослойные. Под стянувшей рукава шнуровкой видна белая нижняя рубаша. Что примечательно, на данной фреске у персонажей отсутствуют нимбы. Эту фреску Боттичелли почти полностью повторит на дереве спустя приблизительно десять лет. Картина будет крайне схожа с фреской композиционно, совпадут основные элементы: Дева Мария в помещении, архангел парит на террасе, выходящей в сад, архитектура здания вырисовывает линии перспективы и строится из колонн и арок. Но на поздней картине будут присутствовать нимбы, и значительно упростится детализация.

³⁸ Annunciation [Электронный ресурс] // Web Gallery of Art. – Режим доступа: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/botticel/21/6annunci.html>

Следующая работа Боттичелли по Благовещению написана пятью годами позже первой и находится на данный момент в Метрополитен-музее³⁹ в Нью-Йорке. Неизвестно, кто выступал в роли ее заказчика, но до XVII века она находилась в частной коллекции и, как и многие работы мастера, долго оставалась безызвестной. Данная работа уже менее богата на детали, архитектура ее проста и схожа с предыдущей. Вновь за Гавриилом открытое светлое пространство (два арочных окна), за Девой Марией - ее покои. Божественный свет пересекает композицию по диагонали, а над головами персонажей сияют тонкие золотые нимбы. Фигура Святой Девы выражает смирение и преклонение перед своей миссией.

В 90-е гг. XV века Боттичелли была создана еще одна картина, находящаяся на данный момент в галерее Уффици⁴⁰. На сей раз фон упрощен максимально. Помещение, где происходит действие не похоже на жилые комнаты. Дева Мария сидит на голом полу, ее окружают толстые безликие стены. От архангела ее отделяет только оконный проем. У святых есть нимбы, но уже отсутствует божественный свет. Лишь по теням, отбрасываемым телами, мы можем видеть, что источник освещения по-прежнему находится за Гавриилом.

Еще одна интересная работа, хранящаяся в Уффици, была написана около 1490 г.⁴¹. Выделяется она, в первую очередь, формой. Благовещение привычно видеть в вытянутом горизонтальном пространстве [Приложение 1]. В данном же случае ширина едва превышает высоту. Почти все пространство занимают персонажи. Лишь малый промежуток отделяет руку архангела от вытянутой вперед руки Девы Марии. Между ними отсутствует какая-то либо материальная преграда. Только большое окно на заднем плане делит полотно на смысловые

³⁹TheMet [Электронный ресурс].—Режим доступа:
<http://metmuseum.org/art/collection/search/459016>

⁴⁰Annunciation [Электронный ресурс] // WebGalleryofArt. – Режим доступа:
<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/botticel/8smarco/23predel.html>

⁴¹ Жабцев, В. М. Сандро Боттичелли/ В. М. Жабцев. – Минск: 2010. – С. 75.

части. Отсутствует божественный свет, и даже тени падают не строго с левой стороны, а по диагонали от зрителя. Описываемая картина кажется наиболее земной и реалистичной в сравнении со всеми предыдущими. Здесь в полной мере проявляется типичный образ Мадонны Боттичелли: светловолосой девушки, с удлинённым силуэтом и печальным лицом. И вновь за работу берется Боттичелли-ювелир. Тщательно выписаны узоры окантовки одеяний, детали пейзажа за окном, локоны ангела, складки одежды, за счет которых достигается ощущение динамики застывшего порыва. Фигуры на картине тонко и четко взаимодействуют.

Наконец, последнее Благовещение Боттичелли хранится в Музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина⁴². Форма его наиболее необычна. Композиция состоит из двух отдельных частей, бывших некогда створками небольшого переносного алтаря. Поскольку центр триптиха утрачен, сложно с полной уверенностью назвать сюжет данной работы. Однако в ней присутствуют все основные элементы Благовещения: архангел Гавриил с лилиями, склоненная в смущении Дева Мария с книгой в руке и проявление божественного света в левом верхнем углу композиции. Последний пункт представлен не в обычной абстрактной форме, а в виде вырисованного святого духа в ярких облаках.

Во всех описанных работах присутствуют общие черты. Архангел и Дева Мария никогда не находятся в едином пространстве. Либо между ними возникает некая архитектурная преграда в виде колонны, арки, настенного украшения, окна, либо разница подчеркивается задним планом: Дева Мария находится на фоне стены своей обители, архангел – на фоне природной среды, большая часть которой отводится под голубое небо. Хотя в Евангелие от Луки не говорится об этом, в позднейшей церковной литературе обрела популярность идея о том, что Божий посланник явился Святой Деве в момент,

⁴² Жабцев, В. М. Сандро Боттичелли. – С. 101.

когда она читала ветхозаветную историю⁴³. Таким образом, в каждой из рассмотренных работ около Марии находится книга. Она либо покоится на подставке, либо находится у Девы в руке. Костюм Девы Марии приближен к средневековому итальянскому. Его цветовая палитра остается неизменной раз за разом. Платье Богоматери красное, плащ – синий (варьируется только глубина цвета), под платьем едва заметна белая камиза. В сцене Благовещения Боттичелли изображает Святую Деву в легком платке, который порой не сразу заметен, поскольку чаще всего прозрачен. Прозрачный платок – также популярный элемент наряда итальянской женщины XV века.

В православной традиции есть вариации на тему Благовеста, названия которых основаны на акафистах. Так, в Соборе Рождества Богородицы находится фреска Дионисия «Разум недоразумеваемый разумети Дева ищущи...»⁴⁴. Временной промежуток, захваченный этой сценой, находится чуть позже традиционного Благовещения. Архангел Гавриил уже сказал свое слово, и Дева Мария задает ему ответный вопрос, не понимая до конца, что значит принесенная весть. Ее раскрытая ладонь обращена к Гавриилу, однако взгляд опущен и отведен в сторону («Она же, увидев его, смутилась от слов его и размышляла, что бы это было за приветствие»⁴⁵).

Схожий контекст имеет фреска «Видящи Святая Себе в чистоте...»⁴⁶, находящаяся в том же соборе. Вновь мы видим Деву Марию, обращающуюся к архангелу. На сей раз недоверие ее подчеркнуто позой, корпус тела отвернут, Дева смотрит через плечо, показывая смотрящему раскрытую ладонь правой

⁴³ Дунаев, Г. С. Сандро Боттичелли [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.botticelli.ru/content/view/737/84/>

⁴⁴ Разум недоразумеваемый разумети Дева ищущи... [Электронный ресурс] // Музей фресок Дионисия. – Режим доступа: <http://www.dionisy.com/museum/114/256/index.shtml>

⁴⁵ Евангелия от Луки [Электронный ресурс] // Официальный сайт Московского патриархата. – Режим доступа: <http://www.patriarchia.ru/bible/lk/29/>

⁴⁶ Видящи Святая Себе в чистоте [Электронный ресурс] // Музей фресок Дионисия. – Режим доступа: <http://www.dionisy.com/museum/116/226/index.shtml>

руки. В Евангелие от Луки этому моменту приблизительно соответствует речь Марии: « ... как будет это, когда Я мужа не знаю?»⁴⁷

«Ангел предстатель с небесе послан бысть...»⁴⁸ – еще один вариант Благовещения, но в этот раз ангел приходит к Марии в момент, когда она находится у колодца. Подобное представление сюжета основано не на каноническом тексте, а на апокрифическом Евангелии от Иакова.⁴⁹ Разговор Гавриила и Марии не отличается от того, что представлен в традиционном варианте, но разница заключается в том, что голос с небес Святая Дева услышала, выйдя с кувшином к колодцу. Ничего не поняв, она вернулась в дом, где ей явился уже сам ангел. Образ Марии почти не претерпел изменений в данном варианте, но в сцене присутствует кувшин, и ангел представлен в виде маленькой фигуры в небе. К тому же, это редкий случай, когда Дева поднимает глаза вверх в сцене Благовещения. Она слышит нисходящий глас и пытается найти его источник, перед ней нет конкретной персоны, присутствие которой требовало бы смиренно преклониться [Приложение 2].

Наконец, наиболее яркий и хорошо сохранившийся вариант Благовеста – «Сила Вышняго осени...»⁵⁰. Дева Мария восседает на троне, и меж ее распростертых рук мы можем видеть полупрозрачный образ Младенца. Здесь, как и на всех предыдущих фресках, фон достаточно условен. Идея нахождения Девы Марии на своей территории передается через архитектуру на заднем плане, но не через обстановку вокруг нее. За Гавриилом находится изгородь, за Святой Девой – дом. Но фон и персонажи при этом существуют обособленно.

⁴⁷ Евангелие от Луки [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.patriarchia.ru/bible/lk/34/>

⁴⁸ Ангел предстатель с небесе послан бысть... [Электронный ресурс] // Музей фресок Дионисия. – Режим доступа: <http://www.dionisy.com/museum/123/184/index.shtml>

⁴⁹ Протоевангелие от Иакова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://apokrif.fullweb.ru/apocryph1/ev-iakov.shtml>

⁵⁰ Сила Вышняго осени... [Электронный ресурс] // Музей фресок Дионисия. – Режим доступа: <http://www.dionisy.com/museum/123/185/index.shtml>

В иконах Дионисия и мастеров его круга архитектура и пейзажи всегда даются такими светлыми, что даже неярко окрашенные фигуры выделяются на их фоне темными силуэтами. За счет этого и создается особая светность работ иконника, за которую его особо выделяют исследователи⁵¹.

В соборе Рождества Богородицы есть еще одна фреска, имеющая отношение к Благовесту – «Имущи Богоприятную Дева утробу...»⁵². На ней изображен момент, когда Дева Мария, узнав о своем предназначении, пришла в дом Елисаветы, сестры своей матери. Этот сюжет следует в Евангелии от Луки сразу за Благовещением. Родственницы обнимают друг друга, узнав о схожести своих судеб.

Примечательно, что в работах Дионисия при сохранении цветовой гаммы одеяния Девы Марии, характерной для итальянского искусства в той же мере, происходит своеобразная инверсия. Платье становится синим, а верхняя накидка (мафорий) – багровой. По краю мафория иконописец пускает золотой узор.

Благовест – сюжет, который преподносится достаточно единообразно. Но при этом отдельные работы вызывают разные ассоциации. Безусловно, существует сходство в изображении данной сцены в итальянской и в русской традициях. Если говорить о рассмотренных нами случаях, то в сцене принимает участие всегда одно и то же количество персонажей. Исключением может стать только Святой Дух, чье присутствие так или иначе обозначается у Боттичелли. Примечательно, что у Дионисия в сцене опускается книга, но в качестве текстового источника используются также и апокрифические тексты. Совершенно по-разному воспринимается обстановка. В ранних работах Боттичелли она едва ли не выходит на передний план, собирая на себе внимание зрителей при помощи затейливой детализации. Единой для всех

⁵¹ Кочетков, И.А. Наблюдение за техникой ферапонтовских росписей / И.А. Кочетков // Ферапонтовский сборник. – 1985. – №1. – С. 123.

⁵² Имущи Богоприятную Дева утробу... [Электронный ресурс] // Музей фресок Дионисия. – Режим доступа: <http://www.dionisy.com/museum/120/203/index.shtml>

работ остается палитра облачения Девы Марии. Разница в оттенках может быть обусловлена составом доступных красок.

1.2. Рождество и поклонение волхвов.

Поклонение волхвов – один из наиболее популярных сюжетов в религиозной живописи. Находясь в непосредственной связи с рождественской тематикой, он занял свое место не только в церковном искусстве, но и в массовой культуре. Поэтому на настоящий момент существует множество вариаций данного события, выполненных мастерами разных стран и эпох. Даже при анализе рождественской темы в творчестве двух живописцев можно найти достаточное разнообразие решений. Может показаться, что в данном случае образ Девы Марии уходит на второй план, однако она по-прежнему остается одним из центральных персонажей и неотъемлемой частью сюжета. Более того, Рождество – важный момент, когда избранная Дева превращается в ту, кого мы привыкли называть Богородицей.

Для начала следует разобраться с самим наименованием сюжета. Волхвы – явление в некоторой степени специфическое и региональное. На данный момент в Русской Православной Церкви понятие «волхв» трактуется в качестве синонима слову «мудрец»⁵³. В итальянском языке, естественно, существует свое название интересующей нас сцены – “Adorazione dei Magi”. В Вульгате также волхвы именуются как *magi*.

Сам сюжет с поклонением волхвов описан в Евангелии от Матфея, но после прочтения его возникает ряд вопросов. Неясно, откуда именно пришли волхвы (указывается лишь, что явились они в Вифлеем с востока), какой конкретный род деятельности им следует приписывать, неизвестно даже их точное количество. Четко названы лишь дары: золото, ладан и смирна. Таким

⁵³ Евангелие от Матфея / Официальный сайт Московского патриархата [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://www.patriarchia.ru/bible/mf/2/>

образом, исследователям досталось широчайшее поле для интерпретаций. К примеру, по вопросу количества волхвов английский богослов Фредерик Вильям Фаррар писал следующее: «Касательно их числа существует двойное предание. Блаженный Августин и Иоанн Златоуст говорили, что их было двенадцать, по обыкновенному представлению, возникшему, вероятно, от тройственности даров, их было трое». Беда Достопочтенный дал волхвам имена (Каспар, Мельхиор и Бальтазар), подтвердил царское происхождение и наделил их расовыми особенностями. Таковы общие теоретические положения, касающиеся волхвов (или магов).⁵⁴ Если Евангелие не дает четких руководств для живописцев, пожелавших воспроизвести сюжет, то позднейшие богословские труды указывают определенные детали.

У Сандро Боттичелли есть ряд работ, связанных с Рождеством. Не на всех из них присутствуют волхвы. Некоторые изображают только Святое Семейство в сопровождении одного или нескольких ангелов, а также скот, проживающий в хлеву (у Боттичелли это вол и осел; только в «Мистическом Рождестве» второе животное больше похоже на коня). Обратимся к работам в хронологическом порядке:

Наиболее раннее «Поклонение волхвов» написано между 1470 и 1475 гг.⁵⁵. Картина представлена в форме тондо, вполне типичной для Боттичелли. В глубине руин можно также разглядеть домашний скот; на одной из колонн восседает крупный павлин, являющий собой символ бессмертия в христианской традиции. Данная картина переполнена персонажами и деталями. Фигур настолько много, среди них трудно выделить главных персонажей. Святое Семейство, однако, вырисовывается достаточно ясно. Крохотная фигура Девы Марии занимает центральное положение и за счет действия перспективы еще сильнее притягивает взгляд к себе. Чуть ближе к зрителю размещены волхвы. Мы не можем наблюдать их лиц, только один из них повернут в

⁵⁴ Фаррар, Ф.В. Жизнь Иисуса Христа. — СПб: Изд. И.Л. Тузова, 1893. — С. 15.

⁵⁵ Жабцев, В. М. Сандро Боттичелли. — С. 23.

профиль. Двое из волхвов уже склонились на колени, третий готовится снять с головы венец, что дает отсылку к мысли Беды Достопочтенного о царском происхождении загадочных магов. Перед одним из них мы видим сосуд, наполненный, вероятно, одним из даров. Стоит отметить, что волхвы, хоть мы и можем лишь смотреть в их спины, разнятся по возрасту. Известно, что существовал устойчивый вариант изображения волхвов: один из них должен быть молод, второй – зрелого возраста, и третий – старец.

Полюбоваться на чудесное явление собралась самая разнообразная публика. Выделяется один из персонажей центральной части, повернувший голову на зрителя. В нем угадываются черты автора картины.

Следующая картина, связанная с Поклонением Волхвов наиболее известна. Написана она около 1475 года и на данный момент хранится в галерее Уффици⁵⁶. Здесь Боттичелли воздал должное своему окружению. Известно, что на картине изображен ряд реальных персон. В частности, сами волхвы – Козимо, Пьеро и Джованни. Данный факт записан в жизнеописании Джорджо Вазари⁵⁷. На сей раз царственность подчеркивается более явно. Если в первом случае, одежды казались достаточно скромными, и отличительные знаки власти выделялись слабо, то в данной картине не заметить их невозможно. Пьеро одет в красную горностаевую мантию, одеяния Козимо и Джованни расшиты золотом. Вышивка выглядит крайне реалистично и искусно, что вполне закономерно, учитывая, что автор картины в свое время едва не стал ювелиром. Вновь среди магов соблюдается принцип различия возрастов, исходя из чего каждый Медичи отождествляется с конкретным персонажем (Козимо – Каспар, Пьеро – Бальтазар, Джованни – Мельхиор). Более того, одежда Пьеро представляется наиболее традиционной с европейской точки зрения. Мода торговой Италии в целом достаточно эклектична, поэтому сложно судить о

⁵⁶ Там же. – С. 26.

⁵⁷ Вазари, Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. - С. 192 - 193.

привязке нарядов Джованни и Козимо к конкретной стране. На земле около склонившихся магов мы можем разглядеть снятые головные уборы, среди которых присутствует венец. Все дары находятся в зоне видимости. Золото накрыто тонкой тканью, ладан и смирна – в сосудах. Дева Мария почти неотличима от предыдущей. Важность ее подчеркивается льющим сверху божественным светом.

Третья картина написана в начале 1480-х гг и на данный момент хранится в Национальной художественной галерее Вашингтона⁵⁸. Если на предыдущем произведении данный элемент отсутствовал, то здесь мы вновь можем наблюдать вола и осла. Композиция являет собой нечто среднее между первыми двумя картинами. Дева Мария вновь возвращается в центр, на ней сходятся линии перспективы. Однако, в данном случае в работе чувствуется больше воздушного пространства. В коленопреклоненном положении находится значительная часть персонажей, а не только волхвы, как было прежде. Вновь соблюдается принцип различных возрастов. Волхвы, уже склонившиеся перед Младенцем, протягивают дары; головных уборов на них нет. Третий волхв, являющий собой Бальтазара, еще стоит, поэтому его голова увенчана короной. В вытянутой руке уже привычный сосуд с маслом. Одежды вероятнее призваны подчеркнуть возраст, чем этническую принадлежность. Данная работа не содержит в себе ярко выраженного стиля Боттичелли, и, учитывая более поздний период, можно предположить значительное вмешательство учеников в работу.

«Мистическое рождество»⁵⁹ – четвертая работа, достаточно интересная в композиционном и сюжетом исполнении. Во-первых, перспектива картины вывернута наизнанку. Во-вторых, в данном случае поклонение волхвов соединилось с поклонением пастухов, описанным во второй главе Евангелие от Луки. Пастухи явились к Младенцу по зову ангела. В Евангелии ничего не

⁵⁸Жабцев, В. М. Сандро Боттичелли. – С. 30.

⁵⁹Жабцев, В. М. Сандро Боттичелли. – С. 103.

сказано о дарах пастухов, но после посещения Святого Семейства они отправились разносить благую весть. На картине волхвы расположены по левую сторону от центра, пастухи – по правую. Различить их можно по одеяниям. У крайнего правого персонажа на поясе висит пастушья сумка. И те, и другие приведены к месту чуда ангелами. На сей раз мы не видим даров. Хотя волхвы и склонили колени, венцы по-прежнему находятся на их головах. Принцип различия возрастов соблюден.

Итак, мы рассмотрели четыре картины Боттичелли, посвященные единой тематике. Теперь следует ознакомиться с работой Дионисия, но для начала сделаем небольшое отступление, чтобы получить некоторое представление о мастере. Если Боттичелли известен широкой публике, благодаря популяризированному образу Венеры, то творчество Дионисия в меньшей степени находится на слуху, однако именно данный мастер, наряду с Андреем Рублевым, внес значительнейший вклад в развитие русской иконописи. Дионисий родился в 30-е годы XV века, и, хотя постоянно занимался церковной живописью, монахом не являлся. Более того, Дионисия, как и Боттичелли, современники считали человеком достаточно своевольным и любящим земные блага. Тем удивительнее кажется особая одухотворенность работ обоих авторов. Биографические сведения о Дионисии крайне скудны и в значительной мере мистифицированы. Мы можем встретить его в житии Пафнутия Боровского, но и там он предстает лишь как часть поучительной истории, претерпевая кары за необузданную страсть к земным наслаждениям (в частности, мастер вкушал в храме запретную пищу)⁶⁰.

Поклонение волхвов Дионисия – это фреска, сохранившаяся в Соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря, где мастер работал с артелью в начале XV в. После итальянских работ она удивляет своей относительной

⁶⁰ Житие преподобного Пафнутия Боровского [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.vidania.ru/saints/zitiya_svyatyh_dimitriya_rosrovskogo/zitie_pafnutiya_borovskogo_pr_epodobnogo.html

простотой. В композиции отсутствуют посторонние зрители, нет животных. Не внесена даже фигура Иосифа. Есть только Дева Мария с Младенцем на руках, ангелы в верхней части и сами волхвы. Отсутствует как таковая перспектива, композиция обыгрывает форму арки. На заднем плане мы так же, как и в предыдущих случаях, видим горный ландшафт и постройки, которые, однако, находятся в сохранности. Место, где расположилась Дева Мария, совершенно не похоже на хлев. Хотя сам вопрос о месте рождения Иисуса является дискуссионным. Например, в Евангелии от Матвея, содержащемся в Вульгате это место именуется *domus*.

Обратимся непосредственно к волхвам. На данной фреске они выглядят как представители знати и совсем не похожи на тех, кого, казалось бы, принято называть волхвами. Возможно, именно термин «мудрецы» здесь будет более уместен. Зрителю композиция представляется в боковом срезе, так, что Богоматерь находится с волхвами на одном уровне. И встречает она гостей не в хлеве, а на троне. Несмотря на плохую сохранность, мы можем разглядеть следы головных уборов на головах волхвов, по очертаниям напоминавшие княжеские шапки. Ворота одеяний богато украшены, что еще раз подчеркивает царственность. Дары, подносимые волхвами, вполне традиционны. То, что скрыто в сундуке Бальтазара, вполне может быть золотом. Мельхиор и Каспар несут смирну и ладан. Различить волхвов можно по тому же принципу, что и на работах Боттичелли, – по возрасту. В данном случае, на возраст, в первую очередь, указывает длина бороды. Примечательно, что у европейских примеров борода ярко выражена только у Каспара, а в случае с воплощением Каспара в образе Козимо она и вовсе отсутствует у всех.

Присутствует в соборе Рождества Богородицы и более многофигурная композиция с волхвами – «Слышаша пастырие Ангелов поющих...»⁶¹. В ней присутствует также Иосиф и три ангела. Ангелы наблюдают за происходящим

⁶¹ Слышаша пастырие Ангелов поющих... [Электронный ресурс] / Музей фресок Дионисия. – Режим доступа: <http://www.dionisy.com/museum/116/225/index.shtml>

из-за горы и будто бы перешептываются о чем-то между собой. Иосиф же находится на переднем плане. Он сидит на камне среди редких кустарников. В данном случае принцип возрастов волхвов вновь соблюден, но в руках их отсутствуют дары, и головы пришедших не покрыты. Волхвы подходят к младенцу, оглядываясь по сторонам, словно пытаясь убедиться, что открывшееся им зрелище – не видение. Как и в работах Боттичели, Богоматерь здесь находится на втором плане. Она открывает перед волхвами Младенца, а сама отступает в сторону.

В соборе Рождества Богородицы также есть отдельное изображение волхвов⁶², на котором они представлены в виде всадников, скачущих по скалистой пустыне вслед за звездой.

Присутствуют в наследии Дионисия и совсем необычные относительно ренессансной традиции варианты рождественской сцены. К примеру, фрески «Поюще твоё Рождество...» и «Странное рождество видевшее...»⁶³ показывают привычную сцену без волхвов, но с участием иных зрителей. Богоматерь же в обоих случаях предстает в виде потустороннего явления, миража. Мы видим лишь ее погрудное изображение в облаке света.

Подводя итог по рождественскому сюжету, можно сказать, что в первую очередь заметен принципиально различный подход к композиции. Боттичелли часто отводит Мадонну на задний план, используя дополнительные средства акцентуации. Дионисий, напротив, никогда не перекрывает основных действующих лиц. Даже если Дева Мария находится в удалении, нарушение геометрической перспективы укрупняет ее и делает более заметной. Помимо этого, иконник прибегает к достаточно радикальным способам продемонстрировать божественную природу святого семейства, заключая ее, к

⁶² Боготечную звезду узревше волсви... [Электронный ресурс] // Музей фресок Дионисия. – <http://www.dionisy.com/museum/120/204/index.shtml>

⁶³ Странное Рождество видевшее... [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dionisy.com/museum/124/346/index.shtml>

примеру, в ореол. В большинстве работ Боттичелли признаки особой небесной благодати едва заметны.

Но при всей разнице, присутствует сходное представление о волхвах, и сохраняется возрастной принцип их изображения.

1.3. Дева Мария с Младенцем

Есть ряд устоявшихся форм воспроизведения образа Мадонны с Младенцем. Если обращаться к православной терминологии, то достаточно распространены типы «Одигитрия» («Путеводительница») и «Елеуса» («Умиление»). В обоих случаях лик Девы изображается крупным планом, образуя подобие портрета, младенец находится на руках матери. Основная разница между этими двумя типами икон заключается в степени взаимодействия персонажей. «Умиление» предполагает более близкий контакт Матери и Младенца. К типу «Одигитрия» близок также тип «Панахранта» («Всевластительница»). В данном случае Богородица изображается в полный рост и восседающей на троне. Достаточно часто можно встретить иконы, где Богоматерь написана с медальоном Младенца на груди и распростертыми в стороны руками. Подобный тип называется «Оранта»⁶⁴.

Основные моменты в написании образа Мадонны уже были озвучены в предыдущих параграфах главы. Цветовая гамма остается традиционной: красные и синие оттенки, а также золото. Пройдет не один век прежде, чем указанный набор цветов начнет свободно варьироваться.

Ченнино Ченнини в своем труде «Книга об искусстве или трактат о живописи», излагая поучения по работе с золотом и лазурью приводил в качестве примера способы написания облачения Девы Марии: «...старайся

⁶⁴ Куприна, И.В. Особенности древнерусской иконописи [Электронный ресурс] / И.В. Куприна. — Режим доступа: www.russianedo/about/icon.html

всегда украшать чистым золотом и хорошими красками, особенно в фигуре мадонны»⁶⁵.

Здесь хотелось бы сделать отступление и обратиться к материальной стороне живописи мастеров.

В творчестве Боттичелли, посвященном образу Девы Марии и Младенца, явно преобладает станковая картина. Работы мастера мобильны, что немало способствовало их распространению по миру и утрате. Одной из особенностей Боттичелли именно в итальянской живописи была приверженность к кругу - тондо. Почти все картины мастера написаны темперой, что технически делает их более родственными русской иконописи. Это так называемый «жесткий» тип живописи⁶⁶. В работах Боттичелли еще используется позолота, считавшаяся к периоду мастера архаизацией⁶⁷. Хотя колорит работ, как уже говорилось, традиционен, меняется насыщенность цвета: накидка может быть серовато-голубой, ультрамариновой, темно-синей, даже иссиня-черной. Можно заметить, что краски темнеют к более поздним работам мастера, однако не стоит забывать, что картины прошли много веков, и неоднократно подвергались реставрации, поэтому с особенностями оттенков следует соблюдать осторожность. К тому же, ранние Мадонны, еще отмеченные сильным влиянием Филиппо Липпи, также носят темные накидки.

Тондо – не столь популярная форма среди итальянских мастеров. Однако именно она сближает творчество Боттичелли с работами Дионисия. Одной из особенностей творчества иконника является привязка произведений к архитектуре. Поэтому неоднократно встречаются нестандартные форматы. Композиции вписываются в арки, окружности. В этом плане интересна работа

⁶⁵ Ченнини, Ч. Книга об искусстве или трактат о живописи/ пер. с итал.: А. Лужнецкая, под ред. и со вступ. стат. А. Рыбникова. – М:1933. – С. 44

⁶⁶ Степанов, В.С. Об итальянской и русской фреске / В.С. Степанов // Ферапонтовский сборник. – 1999– № 5. – С. 192.

⁶⁷ Мастера искусства об искусстве [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://mastersofart.ru/alberti_3books_book_2.2.htm.

«О тебе радуется»⁶⁸[Приложение 3]. Удивительным образом она пересекается с произведением Боттичелли «Мадонна с младенцем и восьмью ангелами». Тот же небесно-голубой фон, полукруг из ангелов, держащих в руках цветы. Только у Дионисия круг не может быть совершенным в силу архитектурных особенностей поверхности. Есть сходство с тондо «Мадонна с Младенцем, шестью ангелами и Иоанном Крестителем». Как и автор гимна на «О тебе радуется», Иоанн в коленопреклонной позе сидит по левую руку перед Святой Девой.

Исследователи, однако, настаивают на русском происхождении иконографии «О Тебе радуется». Возникновение данной композиции относят к рубежу XV–XVI вв., при этом отмечалась она одновременно в нескольких центрах⁶⁹.

Как уже говорилось выше, лик Мадонны Боттичелли успел претерпеть определенные изменения за период творческой деятельности мастера. Связано это отчасти с появлением новой Музы. Исследователи, обращавшиеся в биографии живописца, как правило упоминают о его тесной дружбе с братьями Лоренцо и Джулиано Медичи, а также об интригах, в которые он в силу этой связи был втянут. Джулиано Медичи оказывал знаки внимания родственнице всем известного Америго Веспуччи – Симонетте Веспуччи⁷⁰. В следствие этого, образ молодой флорентийки плотно обосновался в творческом наследии Боттичелли. Особого романтизма ему добавила ранняя смерть женщины, последовавшая вскоре за гибелью от рук заговорщиков Джулиано. Возможно, именно болезнь придала Симонетте тот тонкий налет печали, который так и остался на лицах Мадонн и Венер Боттичелли.

⁶⁸ О тебе радуется [Электронный ресурс] // Музей фресок Дионисия. – Режим доступа: <http://www.dionisy.com/museum/118/269/index.shtml>

⁶⁹ Дувакина, В.В. Проблемы иконографии "О тебе радуется" в связи с росписью собора Ферапонтова монастыря / В.В. Девакина // Ферапонтовский сборник. – № 1. – 1985. – С. 186 – 199.

⁷⁰ Клулас, И. Лоренцо Великолепный/ пер. с фр. Н. Н. Зубкова. – М.: 2007. – С– 112.

Но несмотря на то, что черты лица молодой женщины повторялись мастером на протяжении многих лет, образ Музы не оставался неизменным. Во времена Лоренцо Великолепного картины Боттичелли были в большей степени полны красок и богатых деталей. Атмосфера праздника окружала Флорентийскую академию, где часто бывал сам мастер. Но все изменилось после смерти Лоренцо. На смену ему пришел монах Савонарола, а вместе с ним и осознание греховности полюбившегося всем образа роскошной Венеры-Симонетты. Не изменяя привычным идеалам красоты, Боттичелли значительно упростил их, поместив в более аскетическую оболочку⁷¹.

Боттичелли было написано множество работ, посвященных образу Мадонны с Младенцем. Часть из них он писал самостоятельно, часть - отдавал на доработку ученикам или, напротив, дорабатывал сам, будучи учеником. Прежде чем рассмотреть отдельные картины, обозначим ключевые черты, свойственные Боттичелли. Во-первых, подавляющее большинство мадонн Боттичелли облачено в костюм, соответствующий, скорее, времени жизни мастера. Как правило, это платье с высокой талии или без талии вовсе, на рукавах имеется шнуровка; голова покрыта чепчиком, либо тонким платком. В редких случаях Мадонна смотрит на зрителя. Чаще ее лицо опущено на Младенца. Могут отличаться некоторые детали. В равной степени часто встречается босая Дева Мария и в обуви; традиционная золотая окантовка накидки может отсутствовать. В целом, костюм Мадонны достаточно вариативен в мелочах. К примеру, на плаще ранней «Мадонны морской» есть пуговицы⁷².

Остановимся подробнее на некоторых изображениях Девы Марии.

⁷¹ Allan, J. Lorenzo's Star and Savonarola's Serpent: Changing Representations of Simonetta Cattaneo Vespucci // Italian studies. — 2014. — Vol. 1. — P. 4–23.

⁷² Madonna of the Sea [Электронный ресурс] // Web Gallery of Art. – Режим доступа: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/botticel/21/51madonn.html>

«Мадонна с книгой»⁷³ была написана около 1479 года и на данный момент находится в музее Польди Пеццоли в Милане. Иначе ее называют «Мадонна, обучающая чтению Младенца Христа». Здесь привлекает внимание золотая роспись. Помимо затейливой вышивки на накидке Девы Марии, мы видим интересную текстуру подклада ткани. Золотой нитью прошита окантовка головного убора. Но особо необычны нимбы святых. Они изображены не в перспективе, как это делалось обычно, а плоскостно. Нимб Христа заключает в себе крест. Нимб Богоматери покрыт узором в виде волнистых лучей. Все, что прописано золотом, воспринимается как тонкая нить. Нет золотых плоскостей, только линии. С точки зрения Леона Баттисты Альберти подобное употребления позолоты более уместно, чем сплошная заливка, поскольку: «...некоторые позолоченные поверхности на ровной доске сияют там, где они должны быть темными, и кажутся черными там, где они должны быть светлыми»⁷⁴. Неизвестно, читал ли Боттичелли труд Альберти, но многие используемые им приемы служат отличной иллюстрацией для теории Леона Баттисты.

Особенно роскошно выглядит Дева Мария на картине «Мадонна Magnificat»⁷⁵. Вновь мастер прибегает к помощи золотой росписи и работает с точностью ювелира. Вышивка на накидке выглядит еще более богато, эффект усиливается ярким головным убором. В большинстве случаев волосы Марии покрывает прозрачный или белый платок, в данном случае использована ткань, состоящая из полос цветов Святой Девы: красного и синего. Под плотной тканью лежит слой тонкой, гофрированной. Божественное сияние Марии трижды умножается на картине: мы видим нимб за ее головой, ангелы держат над ней золотую корону, и лучистый свет льется на Святую Деву сверху. Поза Марии почти полностью повторяет предыдущую: тело повернуто на три

⁷³ Жабцев, В. М. Сандро Боттичелли. – С. 43.

⁷⁴ Мастера искусства об искусстве [Электронный ресурс]// Режим доступа: http://mastersofart.ru/alberti_3books_book_2.2.htm.

⁷⁵ Жабцев, В. М. Сандро Боттичелли. – С. 57.

четверти, одна рука держит Младенца, вторая - книгу, голова наклонена вперед, взгляд опущен.

Также у Боттичелли есть работы, на которых Святая Дева предстает в роли кормилицы. К таковым относится тондо «Мадонна с восемью поющими ангелами»⁷⁶ и центральная часть алтаря Барди⁷⁷. На работах повторяется крой платья. Оно широкое, собирается складками от ворота, не имеет талии. Меж складок имеется прорезь для кормления младенца. В первом случае Младенец тянется к прорези, Богоматерь при этом смотрит прямо на зрителя. На второй картине Мадонна сама раскрывает платье, и взгляд ее при этом опущен на Младенца. В обоих случаях Боттичелли не показывает обнаженного тела, но сюжет виден достаточно ясно.

Наконец, есть ряд работ, в которых взаимодействие Мадонны с Младенцем отсылает нас к типу «Елеуса»: Мать склоняется к Христу, и они соприкасаются лицом к лицу. К данной группе, к примеру, относится «Мадонна делла Лоджа» из галереи Уффици⁷⁸ [Приложение 4].

Вернувшись к православной традиции написания образа Богородицы с Младенцем, мы можем сказать, что работы Дионисия в большинстве своем соотносятся с выделяемыми категориями.

Имеется несколько икон типа «Одигитрия». Все они представляют образцы станковой живописи. По этой причине авторство некоторых из них лишь предположительно приписывается Дионисию. Если с монументальной живописью все более определенно, манера письма живописца относительно изучена, и источники подтверждают работу мастера на объектах в конкретный период, то небольшие иконы, свободно перемещающиеся в пространстве, отследить сложнее.

⁷⁶ Там же. - С. 42.

⁷⁷ Там же. - С. 60.

⁷⁸ MadonnadellaLoggia // WebGalleryofArt [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/botticel/1early/03loggia.html>.

При максимальной схожести четырех Одигитрий между собой они различаются в деталях и фоновых персонажах. Возьмем за шаблон Богоматерь из Иосифо-Волоколамского монастыря. Она сохранилась достаточно плохо, слабо прослеживаются черты лиц, элементы костюмов, потому она может выступить в роли модели для сравнения. Мы видим погрудное изображение Богородицы в багровом мафории с золотой окантовкой, на Младенце лазурный хитон и золотой гиматий, нимб Младенца отмечен крестом, в одной руке он держит свиток, другой делает крестное знамение, ладонь Матери при этом обращена к груди. Одигитрия Смоленская выглядит как копия Иосифо-Волоколамской. Поза Богоматери не меняется, одеяние Младенца становится полностью золотым, добавляются вышивки на мафории в виде семиконечных звезд. Дева Мария не выглядит юной, тщательно прописан рельеф ее лица. Чуть менее детализирована Одигитрия из Вознесенского монастыря Московского кремля. Поза Матери и Младенца не меняется, палитра одеяний совпадает с предыдущей без поправок. Несколько отличается от предыдущих Богоматерь Одигитрия из Ферапонтова Белозерского монастыря. Раскрытая ладонь Девы Марии обращена к зрителю; хитон Младенца вновь становится лазурным, золото его гиматия передается через насыщенные краски. Тщательно прописан узор на мафории, окантовка становится сложнее, в нее включаются мелкие каменья⁷⁹.

Если рассматривать лица, то все четыре иконы представляют приблизительно один идеал: большие миндалевидные глаза с выделяющимися веками, тонкий нос выгнутой наружу переносицей, маленький рот и округлый подбородок. Ни на одном из изображений мы не видим волос Богоматери, они надежно спрятаны под двойным головным убором. Типаж Младенца также повторяется: мелкие черты лица, сходные с материнскими, и высокий выпуклый лоб.

⁷⁹ Богоматерь Оранта // Музей фресок Дионисия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dionisy.com/illustrations/>

Типу «Панахранта» соответствует фреска «Богоматерь на престоле, с архангелами Михаилом и Гавриилом»⁸⁰. Помимо того, что тело Богородицы изображено целиком, и мы можем видеть, что она восседает на троне, от предыдущих работ данная отличается степенью открытости для зрителя. Мария смотрит прямо перед собой, корпус ее тела полностью повернут в анфас. Цвета одеяний традиционные. Младенец полностью облачен в золотое и держит в руке свиток.

Наконец, третий тип – «Оранта». Неоднократно подобные изображения встречаются в стенах Ферапонтова монастыря. Распростертые руки Оранты символизируют молитвенный жест. Часто в таких иконах Младенец помещается в круг, называемый медальоном, но в случае с фресками из Ферапонтово в медальон заключается вся композиция. Младенец же парит в воздухе на уровне груди Богоматери. К изображениям такого типа можно отнести «Воплощение с архангелами»⁸¹.

Подводя итог всему сказанному выше, можно отметить, что данный сюжет у выбранных нами живописцев разнится достаточно сильно. И хотя у Боттичелли присутствуют сцены, которые можно подвести под один из византийских типов, именно этот тип отсутствует у Дионисия. Речь идет о Богоматери Елеусе. Методы реализации одних идей расходятся, сам образ Матери и Младенца востребован в равной мере. Вероятно, причина столь ощутимой разницы заключается в том, что изображения Мадонны с Младенцем подразумевали некоторую портретность, чего трудно добиться при следовании заданному идеалу.

⁸⁰ Богоматерь на престоле, с архангелами Михаилом и Гавриилом [Электронный ресурс]// Музей фресок Дионисия. – Режим доступа: <http://www.dionisy.com/museum/116/231/index.shtml>

⁸¹ Богоматерь. Воплощение с архангелами // Музей фресок Дионисия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dionisy.com/museum/123/131/index.shtml>

Разнится и женский идеал Богоматери. Девы Марии Боттичелли обладают мягкими формами тела, покатыми плечами, их наряды в некоторой степени следуют моде времени. Все они, как правило, светловолосы.

У Дионисия наряд Богоматери традиционен. Ни на одной иконе мы не увидим ее волос, черты лица идеализированы до абсолюта и аскетичны.

При всех различиях, однако, можно найти и общие черты. Оба мастера тяготеют к форме круга. Между тондо Боттичелли и медальонами Дионисия видна своего рода параллель.

Если попытаться описать лица Девы Марии Дионисия и Девы Марии на словах, то они вполне могут сойтись: миндалевидные глаза, удлиненное лицо, тонкий нос и маленькие губы. Но при художественной реализации сходство кажется невозможным в силу специфики стилистик.

При этом надо заметить, что юная Мадонна Боттичелли далека от аскетичного образа, предлагаемого Дионисием.

ГЛАВА 2. НОВОЗАВЕТНЫЕ ОБРАЗЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКОВ

В данной главе мы коснемся лишь нескольких персонажей Нового Завета. В нашу выборку попадут те, чьи образы возможно рассмотреть в рамках сравнительного анализа, т.е. они должны в приблизительно равной степени встречаться у обоих мастеров. Таким образом, вторая глава нашего исследования будет разделена на три параграфа, посвященных, соответственно, изображениям Иоанна Крестителя, апостолов и Марии Магдалины. Также в равной степени у мастеров представлен образ Иосифа, человека, с которым была обручено Дева Мария, однако его образ относительно стабилен, и присутствовал он по большей части лишь в рождественских сценах, уже рассмотренных нами ранее.

2.1. Иоанн Креститель

В задачах мы заявили, что все описанные во второй главе персонажи имеют земное происхождение. Возможно, в случае с Иоанном Крестителем все не так однозначно, но в отличие от Иисуса Христа он имеет двух родителей, которые идентифицируются как простые смертные, хотя и ведущие достаточно праведный образ жизни⁸².

Краткое описание Иоанна Крестителя приводится в I главе Евангелие от Марка: «...носил одежду из верблюжьего волоса и пояс кожаный на чреслах своих, и ел акриды и дикий мед»⁸³. В этом момент между существующей сейчас официальной версией текста и латинским вариантом Вульгаты расхождений нет.

⁸² Евангелие от Луки Евангелие от Марка / Официальный сайт Московского патриархата[Электронный ресурс] //Режим доступа: <http://www.patriarchia.ru/bible/lk/>

⁸³ Евангелие от Марка / Официальный сайт Московского патриархата[Электронный ресурс] //Режим доступа: <http://www.patriarchia.ru/bible/mk/>

Рассматривая образ Иоанна Крестителя в контексте творческого наследия Боттичелли, можно провести условное деление всех изображений на два типа: Иоанн в зрелости и Иоанн-ребенок.

Согласно евангельским текстам, между рождением Иоанна Крестителя и Иисуса Христа проходит не так много времени. Получив благую весть от Гавриила, Мария идет в дом Елисаветы, где та ждет дитя уже шестой месяц⁸⁴. Три месяца Мария проводит в доме своей родственницы, после чего видится с Иосифом, и он сокрушается тому, что не уследил за вверенной ему Девой. Таким образом, мы получаем представление о том, что дети Марии и Елисаветы имеют небольшую разницу в возрасте. Однако живопись дает нам множество иных вариантов.

На ранних картинах Боттичелли, написанных до 1475 года, Иоанн Креститель предстает перед нами подростком, хотя рядом с ним в этот момент может находиться Младенец [Приложение 5]. Но на подобных работах мы, как правило, видим поясное изображение Иоанна. Есть ряд более поздних картин, где малые лета святого подчеркиваются лишь размерами его тела. Он кажется крохотным относительно Девы Марии, но при этом пропорции его лица не соответствуют младенческому возрасту. Иоанн Креститель выглядит как магическим образом уменьшенный взрослый, что вполне вписывается в идеалы иконописи, хотя и противоречит ренессансному стремлению к реализму, которое само по себе не было абсолютным. Ведь при всем желании подражать природе, важное место теории искусства отводили идее⁸⁵. Э. Панофски в одной из своих работ по философии живописи писал, что в эпоху Возрождения перед умом художника встала задача отбора и улучшения существующих в реальности объектов, чтобы выявить совершенную красоту, никогда в

⁸⁴ Евангелие от Луки [Электронный ресурс] // Официальный сайт Московского патриархата – Режим доступа: <http://www.patriarchia.ru/bible/lk/1/>

⁸⁵ Мастера искусства об искусстве [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://mastersofart.ru/alberti_3books_book_2.2.htm.

действительности не существующую.⁸⁶ Таким образом, сохранение идеальных пропорций взрослого человека могло быть важнее правдоподобной передачи детства.

В согласии с текстом Евангелие, Иоанн с младенчества изображается только во власянице. Как правило, сверху накинут красный гиматий, иногда виден подклад из белой ткани. Тонкий жезл в виде креста находится в руках Иоанна, либо рядом с ним, если тот совершает молитву. Власяница и крест - постоянные сигналы к узнаванию.

Необычное тондо с Иоанном Крестителем находится в музее искусств Сан-Паоло. Стилистика изображения отличается от той, что привыкли приписывать Боттичелли, однако на данный момент в музейном реестре картина числится именно за его авторством⁸⁷. Впервые разница во внешнем возрасте Иоанна Крестителя и Иисуса Христа соотносится с информацией, изложенной в Евангелие. Иоанн чуть старше, но полностью сохраняет в себе младенческие черты. Он стоит перед Мадонной и Младенцем, молитвенно сложив ладони. Лик его по-детски серьезен. И нигде около него не креста. Идентифицировать Крестителя можно только по выглядывающей из-под накидки власянице.

Почти всегда Иоанн Креститель находится около Святого Семейства в сопровождении ангелов. Он либо стоит среди них как равный, либо занимает противоположную сторону картины.

В конце 1480-х гг. Сандро Боттичелли работает над алтарем Святого Варнавы для церкви Сан-Барнаба. Другое название композиции: «Мадонна с Младенцем на троне, четырьмя ангелами и восемью святыми»⁸⁸. И среди святых находится Иоанн Креститель. Он стоит по левую руку от Мадонны,

⁸⁶ Панофски, Э. *Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма*. – СПб., 2002. – С. 45.

⁸⁷ *MuseudeArtedeSaoPaulo* [Электронный ресурс]. Режим доступа – http://masp.art.br/masp2010/acervo_detalheobra.php?id=64

⁸⁸ Жабцев, В. М. Сандро Боттичелли. – С. 77.

около архангела Михаила. Облачение его не отличается от того, что он имел на детских изображениях, но при этом мы ясно видим зрелого человека, прошедшего долгий и трудный путь. Иоанна Креститель многие годы провел в скитаниях, Боттичелли тщательно прописал мышечный рельеф его тела, высушенного и натруженного. Кожа Иоанна Крестителя темнее, чем у остальных персонажей алтарной композиции, волосы не спадают излюбленными Боттичелли локонами, а беспорядочно вьются. На лице выражена усталость, приоткрыт в дыхании рот, полузакрыты глаза. Но при всем этом Иоанн еще молод, не видны признаки старения. Мадонна в центре держит Младенца на руках, из чего следует, что данная работа мастера не имеет привязки к конкретному моменту из Нового Завета, а является смешением символов для передачи идеи.

Иоанну Крестителю посвящена также одна из пределл алтаря⁸⁹. На ней изображена Саломея, несущая голову святого на блюде. Сюжет с казнью Иоанна достаточно распространен в искусстве и берет свое начало в Новом Завете. В частности, в XIV главе Евангелие от Матфея описывается история об Ироде и Иродиаде. Иоанна Креститель уличил их в несправедных отношениях, за что получил ненависть со стороны женщины. При помощи своей дочери, Саломеи, она склонила Ирода к казни святого. Ирод не смог отказать «и послал отсечь Иоанну голову в темнице. И принесли голову и его и дали девице, а она отнесла матери своей»⁹⁰. Пределла посвящена последнему моменту. Саломея облачена в зеленое платье с рукавами из тонкой прозрачной ткани, голова ее богато украшена. Все тело устремлено вперед, поднос покоится на вытянутых руках. Позади ее видна темная решетка, символ недавнего заточения Иоанна. Отрубленная голова святого резко контрастирует с головой Саломеи. Она

⁸⁹ Salome with the Head of St John the Baptist [Электронный ресурс] // Web Gallery of Art/ – Режим доступа: <http://www.wga.hu/frame-ex-e.html?file=html/b/botticel/3barnaba/5predell.html&find=Salome>

⁹⁰ Евангелие от Матфея [Электронный ресурс] // Официальный сайт Московского патриархата [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.patriarchia.ru/bible/mf/14/>

значительно больше, кожа ее темнее. В сравнении с девушкой Иоанн кажется Голиафом⁹¹.

Т.К. Кустодиева называет алтарь Святого Варнавы одним из последних произведений Боттичелли перед крупным творческим переломом. Оно же, по мнению исследовательницы, в полной мере отражает мастерство живописца, проявив в себе результат тонкой работы ювелира, умеющего при помощи мелких черт передавать настроение истории⁹².

В картинной галерее Берлина находится еще одна алтарная композиция с участием Иоанна Крестителя⁹³. Писалась она раньше предыдущей для собора Святого Духа во Флоренции. В роли заказчика выступал владелец капеллы собора Аньоло Барди. Отсюда и название работы – алтарь Барди. На сей раз Иоанн уже не выглядит столь измождено. Впервые Боттичелли изображает его с бородой. Вообще, это редкий случай, когда мастер изображает растительность на лице человека, который еще не является старцем.

У Дионисия нет детских изображений Иоанна. В целом, детские образы, исключая Младенца Христа, редкость. Но среди фресок Ферапонтова монастыря присутствует один образ, не встречавшийся у Боттичелли – Иоанн Предтеча Ангел пустыни⁹⁴[Приложение 6]. Данный образ основывается на ветхозаветном пророчестве об ангеле, которого Господь должен отправить на землю: «Вот, Я посылаю Ангела Моего, и он приготовит путь предо Мною, и внезапно придет в храм Свой Господь, Которого вы ищете, и Ангел завета, Которого вы желаете; вот, Он идет...»⁹⁵.

⁹¹ Кустодиева, Т. К. Сандро Боттичелли[Электронный ресурс]. - Режим доступа : <http://www.botticelli.ru/content/view/598/>

⁹² Там же.

⁹³ Жабцев, В. М. Сандро Боттичелли. – С. 61.

⁹⁴ Иоанн Предтеча Ангел пустыни [Электронный ресурс] // Музей фресок Дионисия. – Режим доступа: <http://www.dionisy.com/museum/118/285/index.shtml>

⁹⁵ Книга Пророка Малахии [Электронный ресурс] // Официальный сайт Московского патриархата. – Режим доступа: <http://www.patriarchia.ru/bible/mal/3/>

В восточном искусстве сложилась традиция ассоциировать Иоанна Предтечу с упомянутым ангелом. А фигурирующая в полном наименовании образа пустыня отсылает нас к скитаниям Крестителя, описанным уже в Новом Завете.

В данном изображении Иоанна Крестителя трудно разглядеть атрибуты, присущие ему в итальянской живописи. Вместо власяницы он одет в лазурный хитон и золотой гиматий. Креста в его руках нет, но на перстах он слагает крестное знамение. Как Младенец Иисус, он держит сверток. И не будь данный образ устоявшимся, его можно было бы принять за Иисуса Христа.

Ангельская природа Иоанна Крестителя на фреске выражена наличием нимба и позолоченных крыльев. Но от прочих ангелов его отличает длинная борода.

Но даже рассматривать Иоанна Крестителя в его человеческом облики, мы все равно не обнаружим креста и власяницу. На деисусе «Весь бе в нижних и вышних...»⁹⁶ Иоанн стоит по левую руку от Христа, напротив Девы Марии. Окрашен его одеяний передает эффект атласных переливов, его руки свободны и простерты к Иисусу. Смену наряда могла бы объяснить особая торжественность момента (на изображении видны поднимающиеся белые души праведников), однако в работах Боттичелли Иоанн Креститель выглядел как аскет даже в Раю.

Лишь в двух случаях образ Иоанна Крестителя напоминает западный аналог. Во-первых, на отдельной станковой иконе из иконостаса собора Рождества Богородицы⁹⁷. Корпус тела святого на иконе наклонен вперед, на лице выражена смиренная усталость, перста правой руки традиционно сложены в крестное знамение, а в левой руке он держит раскрытый свиток, на котором виден призыв к покаянию, выведенный кириллицей. Наряд на Иоанне

⁹⁶ Весь бе в нижних и вышних... [Электронный ресурс] // Музей фресок Дионисия. – Режим доступа: <http://www.dionisy.com/museum/112/289/index.shtml>

⁹⁷ Иоанн Предтеча [Электронный ресурс] // Музей фресок Дионисия. – Режим доступа: http://www.dionisy.com/dionisy/index_photos.shtml?06

крестителе короток, мы видим, что края его неровны, что может означать грубость материала. При типичной для Дионисия изящности запястий и щиколоток, сквозь охровую кожу Крестителя проступают мышцы. При всей своеобразности данное изображение передает образ, родственный тому, что мы видели на алтаре св. Варнавы.

Во-вторых, на фреске Ферапонтова монастыря, изображающей сцену Страшного Суда. Здесь Иоанн Креститель и предстает в облике аскет в Раю. Он находится позади Девы Марии и ангелов. Оpoznать его можно по длинному кресту, который он держит в руках. Привычной власяницу на нем, однако, нет. Ее роль выполняет набедренная повязка из белой ткани.

Итак, мы рассмотрели еще одного новозаветного персонажа и связанные с ним моменты. В данном случае сравнение усложняется тем, что мастера выбирали различные сюжеты для презентации образа Иоанна Крестителя, но даже в этом случае очевидно не работают методы идентификации персонажа по признакам из другой изобразительной школы. Текстовый источник дает лишь одно указание для опознания Иоанна Крестителя – власяницу. Но и она не является обязательным элементом. В обоих случаях персонаж узнаваем, и он несет одну функцию, но при этом наделяется совершенно несхожими признаками. Примечательно, однако, что Боттичелли изобразил его с бородой, ведь даже Иисуса он чаще рисовал без нее. А также стоит отметить, что хоть и единожды, крест заменяет у Дионисия крестное знамение.

Касательно ангельского образа Иоанна Крестителя возникает вопрос. С одной стороны, напрямую у Боттичелли подобная идея не прописывается, но вполне может быть, что раз за разом помещая юного Иоанна в группу с ангелами, мастер мог взывать к формированию ассоциативного ряда.

2.2. Апостолы

Апостолы – понятие более широкое, чем кажется на первый взгляд. Помимо двенадцати непосредственных учеников Иисуса, сюда включают также Павла, не знавшего Его при жизни, но приложившего много сил для распространения христианства. Список апостолов есть в Евангелиях от Матфея, Марка и Луки. В него входят братья Петр и Андрей (Первозванный), сыны Заведее Иаков Старший и Иоанн Богослов, Филипп, Варфоломей, Фома, Иаков Алфеев, Фаддей, Симон Зилот и Иуда Искарот⁹⁸. После самоубийства последнего его место занял Матфей. Но уже в десятой главе Евангелия от Луки говорится о избрании еще семидесяти апостолов: «После сего избрал Господь и других семьдесят учеников, и послал их по два пред лицом Своим во всякий город и место, куда Сам хотел идти...»⁹⁹ К числу апостолов от семидесяти традиционно относят самого Луку, а также евангелиста Марка. Поскольку определенного перечня всех семидесяти апостолов нет в новозаветных текстах, многие из них так и остались безымянными и, как следствие, не обрели определенных атрибутов в иконографии.

Бесспорным лидером по количеству изображений среди апостолов является Иоанн. Ему досталось место в сцене Распятия, он был одним из евангелистов, и его ассоциируют с Иоанном Богословом.

У Боттичелли есть две сходные работы на тему оплакивания Христа. Более ранняя из них была написана около 1495 г. и находится сейчас в Милане¹⁰⁰. Вторая картина, создавалась уже на рубеже XV – XVII вв., хранится она в Старой пинакотеке в Мюнхене¹⁰¹.

⁹⁸ Евангелие от Матфея [Электронный ресурс] // Официальный сайт Московского патриархата. – Режим доступа: <http://www.patriarchia.ru/bible/mf/10/>

⁹⁹ Евангелия от Луки [Электронный ресурс] // Официальный сайт Московского патриархата. – Режим доступа: <http://www.patriarchia.ru/bible/lk/10/>

¹⁰⁰ Жабцев, В. М. Сандро Боттичелли – С. 98–99.

¹⁰¹ Там же. – С. 102.

В обоих случаях Иоанн выполняет сходные функции. Он находится в центральных частях картин и поддерживает падающую в бессилие Богоматерь. Подобное взаимодействие отсылает зрителя к тому, чтобы вспомнить Евангелие от Иоанна. В главе, где описывается распятие Христа, говорится также о том, что впредь Иоанну заботиться о его Матери. «Се Мать твоя!» - произносит Иисус. Иоанн не называл в Евангелие своего имени. Он писал о том, что в момент распятия Христа у креста стоял некий ученик, которого Иисус любил. Но в конце Евангелие следует запись: «Сей ученик и свидетельствует о сем, и написал сие; и знаем, что истинно свидетельство его»¹⁰², из чего следует, что ученик и является автором текста.

На обеих картинах Иоанн предстает в облике темноволосого молодого человека. Глаза его закрыты, брови болезненно сведены к переносице, тело изображено изломанным. В целом композиции картин строятся на изогнутых положениях тел, направленных на то, чтобы передать страдания персонажей.

Хотя на указанных работах позиция Иоанна неизменна, и он выполняет функцию поддержки, Боттичелли переписывает его одеяние. На миланской картине евангелист был облачен во все красное, на мюнхенской в его образ добавили насыщенный синий. Скорее всего, подобные перемены связаны с пересмотром общего цветового решения картины. Более ранний вариант целиком был выполнен в красно-черных тонах.

Иоанн также присутствует на правой створке алтарной композиции Барди¹⁰³. Вновь Боттичелли облачает его в красно-синее одеяние, подчеркивая святость. Нимб Иоанна по форме близок традиционному православному, но почти прозрачен. От прочих своих изображений кисти Боттичелли Иоанн алтаря Барди значительно отличается. На сей раз он изображен в облике старца. Густая седая борода волнами спускается до уровня солнечного сплетения. Лицо

¹⁰² Евангелие от Иоанна [Электронный источник] // Официальный сайт Московского патриархата [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.patriarchia.ru/bible/jn/21/>

¹⁰³ Жабцев, В. М. Сандро Боттичелли. – С. 61.

выражает сосредоточенность, сомкнуты губы, сдвинуты брови. В руках Иоанн держит раскрытую книгу и чернильницу, что подчеркивает его авторство по отношению к одному из Евангелий.

Если говорить о Дионисии, то его творческое наследие более богато на апостольские образы.

В композиции «Страшный Суд» апостолы восседают на тронах перед ангелами. В руках у них раскрытые книги, обращенные к прихожанам. Ученики Иисуса выступают в роли судей, что отсылает нас к словам Иисуса из XIX главы Евангелия от Матфея: «...когда сядет Сын Человеческий на престоле славы Своей, сядете и вы на двенадцати престолах судить двенадцать колен Израилевых»¹⁰⁴. Они смотрят друга на друга, словно беседуют, их жесты указывают на взаимодействие. Так как фреска написана до событий середины XVII века, можно заметить у некоторых фигур сложенные на груди двуперстия. Цветовая палитра нарядов разнообразна, но преобладают вновь голубые, красные и золотые тона. Анатомически апостолы очень похожи на стоящих за их спинами ангелов. Отличает их лишь отсутствие крыльев и наличие бород.

В Павло-Обнорском монастыре находится икона «Уверение Фомы»¹⁰⁵. На ней изображен момент, когда апостол Фома пытается проверить подлинность ран Иисуса, чтобы убедиться, что он воскрес. «Поддай перст твой сюда и посмотри руки Мои, - произносит Иисус. - Поддай руку твою и вложи в ребра Мои; и не будь неверующим, но верующим»¹⁰⁶.

На парусах купола собора Рождества Богородицы изображены четыре евангелиста¹⁰⁷. Все они заняты своей работой – создают тексты Писания.

¹⁰⁴ Евангелие от Матфея [Электронный ресурс] // Официальный сайт Московского патриархата– Режим доступа: <http://www.patriarchia.ru/bible/mf/19/>

¹⁰⁵ Уверение Фомы[Электронный ресурс] // Музей фресок Дионисия. – Режим доступа: http://www.dionisy.com/dionisy/37/index_photos.shtml?06

¹⁰⁶ Евангелия от Иоанна[Электронный ресурс]. / Официальный сайт Московского патриархата– Режимдоступа: <http://www.patriarchia.ru/bible/jn/20/>

¹⁰⁷ Музей фресок Дионисия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dionisy.com/illustrations/>

Апостолы изображены в простых одеяниях, отличающихся лишь цветами. Марк и Лука облачено в лазурные и багровые ткани, Иоанн и Матфей – в лазурные и золотые. Все цвета указывают на связь с божественным началом. Каждый апостол наделен золотым диском нимба. Матфей, Лука и Марк располагаются на фоне простых архитектурных построек, Иоанн пребывает в горах. Необычная форма поверхности, на которую наносились изображения, создает ощущение искаженной вогнутой перспективы.

Также присутствует образ Иоанна в сцене Распятия¹⁰⁸. Он стоит напротив Богородицы, склонив голову и приложив руку к груди. Его одеяния не отличаются от тех, что представлял на своих работах Боттичелли. Идентичен как сам комплект, так и его палитра.

Отдельная икона из Белозерского монастыря изображает апостола Павла с Евангелием в руках¹⁰⁹. Распознать его легко по подписи в правом верхнем углу. Хотя Павел и не входил в число первых учеников Христа, церковная традиция отводит ему значительное место. На иконе он изображен в знаковом сине-красном одеянии на золотом фоне. По построению своему работа напоминает уже описанную выше икону из Ферапонтова монастыря с Иоанном Предтечей.

Апостолы Петр, Павел и Иоанн запечатлены на деисусе на западном фасаде собора Рождества Богородица, но, к сожалению, он плохо сохранился, и рассмотреть детали почти невозможно.

Помимо изображения двенадцати основных апостолов и евангелистов с Павлом у Дионисия встречаются изображения тех, кто входил в число семидесяти.

Исходя из всего изложенного выше, можно сказать, что среди заказчиков Дионисия апостольские образы пользовались большим спросом. В визуальную

¹⁰⁸ Распятие [Электронный ресурс] // Музей фресок Дионисия. – Режим доступа: http://www.dionisy.com/dionisy/37/index_photos.shtml?03

¹⁰⁹ Апостол Павел [Электронный ресурс] // Музей фресок Дионисия. – Режим доступа: http://www.dionisy.com/dionisy/38/index_photos.shtml?05

коллекцию Боттичелли попал лишь Иоанн, но именно в его образе проявила себя единая иконописная традиция. Евангелист выполняет у обоих живописцев сходные функции и изображается в одной цветовой палитре, пусть и не самой уникальной для христианской живописи. Мы встретили Иоанна у распятия, мы видели его в качестве писателя. И у Боттичелли, и у Дионисия прослеживается идея о связи Богоматери с евангелистом.

2.3. Мария Магдалина

Мария Магдалина - один из новозаветных персонажей, кому выпала честь присутствовать около Иисуса Христа в момент Распятия. И в подавляющем большинстве случаев иконография ее связана именно с этим моментом. Достаточно распространен также сюжет «Не прикасайся ко Мне», но в данном случае он рассматриваться не будет, поскольку при всей популярности Дионисий и Сандро Боттичелли обошли его стороной.

Как и большинство новозаветных персонажей, Мария Магдалина крайне загадочна. Информация о ней преподносится как нечто важное, но не требующее уточнений. Так, первое ее появление в Писании связано с изгнанием из нее семи бесов, что подразумевает присутствие в женщине греховности. Не говорится о том, какие именно это были бесы, почему они одолели Марию Магдалину. Иисус Христос изгоняет их, и женщина отныне следует за ним. Роль ее при этом остается настолько неоднозначной, что в конечном итоге порождает массу мнений среди исследователей. Ее считают святой, блудницей, сумасшедшей, а также отдают должное в формировании идеологии феминистского движения¹¹⁰. В православии за ней закрепилось определение «Равноапостольная», что возводит ее на крайне высокую для

¹¹⁰ Schaberg, J. The Resurrection of Mary Magdalene: Legends, Apocrypha, and the Christian Testament. - P. 21-47.

женщины роль и ставит на одну ступень с основными учениками Иисуса Христа.

С момента появления Нового Завета до эпохи Ренессанса прошло достаточно времени, и урывочная легенда Марии Магдалины обросла подробностями, которые с течением веков стали традициями. Таким образом, в западной церкви сложился новый единый образ Марии из Магдалы, составленный из трех прежде разделенных. К женщине, из которой Иисус изгнал бесов, присоединилась сестра Марфы и Лазаря, носившая по совпадению такое же имя, но проживавшая в Вифании, и неизвестная грешница, чье имя так и не называется, но в доме Симона Фарисея она оmyвает ноги Иисуса собственными слезами и оттирает волосами. Хотя и есть вероятность, что все три женщины изначально могли являться одной личностью, однозначных доказательств этому нет¹¹¹.

В любом случае, в период средневековья сложилось три основных христианских женских образа¹¹², и Мария Магдалина заняла среди них свое - срединное - место. Ева являла собой пример искусительницы, Дева Мария - царицы Небесной, а Мария Магдалина стала прощенной грешницей, что делало ее наиболее близкой к народу, достигаемым образцом для подражания.

У Сандро Боттичелли есть четыре работы, на которых присутствует изображение Марии Магдалины. Две из них посвящены Распятию Иисуса Христа, две - оплакиванию. Начнем с первой по хронологии.

Около 1490 г. Боттичелли пишет алтарную композицию «Святая Троица с Марией Магдалиной, с Иоанном Крестителем и Тобиасом и ангелом»¹¹³. Работа эта должна была украсить находящийся во Флоренции монастырь Преображения Святой Елизаветы. Примечательно, что сам он был открыт для принятия кающихся проституток, потому включение Марии Магдалины в

¹¹¹ Деларен, Ж. Глазами Церкви // История женщин. Молчание Средних веков. - С. 40.

¹¹² Там же - С. 46

¹¹³ WebGalleryofart [Электронная отчетность]. Режим доступа: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/botticel/91late/030trini.html>

композицию вполне логично. Довольно интересным образом Боттичелли использует пространство картины. Здесь нет строгой перспективы, размеры и расположение персонажей диктуются их значимостью. Троица компактно размещена в центре и из-за тесного взаимодействия всех ее элементов создается ощущения единства сущности. Внизу, у изножья креста, прогуливаются Тобиас и ангел. Предполагается, что изображение ангела должно давать отсылку к покровителям монастыря, заказавшим алтарь. То была гильдия докторов, а изображенный на картине ангел, соответственно, был их патроном Рафаилом.

Мария Магдалина находится по левую сторону от Распятия. Лицо ее повернуто к зрителю боком, руки воздеты. Святая предстает в образе изможденной женщины, чья одежда совсем истлела после долгих скитаний в пустыне. Тело ее прикрывают лишь волосы, что делает отсылку к монашеской традиции носить власяницу. Как и у всех на картины, у Марии есть тонкий нимб. В целом можно сказать, что здесь она вновь кающаяся грешница.

Две работы по оплакиванию Христа уже упоминались в предыдущем параграфе. И поскольку Мария Магдалина важный персонаж этой сцене, как и Иоанн, она присутствует на обеих.

На миланском оплакивании Мария Магдалина расположена у ног Иисуса¹¹⁴, глаза ее закрыты. Красный плащ, в который закутано ее тело, выглядит достаточно парадно, но головной убор небрежен. Композиция картины вытянута вверх, и Марии отведен нижний угол. Лицо ее открыто зрителю, но изгиб тела при этом выглядит надломлено и болезненно.

Во втором случае Мария Магдалина также находится у ног Иисуса, но тело ее боком повернуто к зрителю¹¹⁵. Необычен выбор цвета ее одеяний: бледно-зеленая накидка, выцветше-лиловое платье. Головной убор почти не скрывает ее волос, хоть и сделан из плотной ткани. В целом, создается

¹¹⁴ Жабцев, В. М. Сандро Боттичелли. – С. 98–99.

¹¹⁵ Там же. – С. 102.

впечатление того, что этот наряд прошел долгий путь. Вторичное положение у ног Христа неслучайно, и, скорее всего, вновь отсылает нас к сюжету о кающейся грешнице, что омывала его ступни. В настоящем же случае Мария склоняется к ранам, оставшимся после Распятия, глаза ее открыты, она смотрит на них. В целом композиция принимает горизонтальное положение.

По-разному Боттичелли изображает нимбы на двух этих картинах. В первом случае они выглядят как тонкие золотистые лучи, расходящиеся от темени и едва заметные. Во втором - как традиционный светящийся диск над головой.

На обеих работах мы можем видеть Марию в непривычном для зрителя образе. После множества юных и цветущих Мадонн, написанных Боттичелли и его современниками, перед нами предстает изможденная женщина, в лице которой читаются прожитые годы. Черные одеяния подчеркивают возраст и бледность лица.

Последняя картина «Святая Мария Магдалина у подножья Креста» была написана к самому концу XV века, в период, который исследователи Боттичелли называют наиболее тяжелым для мастера. Причины подобного кризиса кроются во внутренних событиях, происходящих в городе, о которых имеет смысл кратко упомянуть.

В 1482 году в монастыре Сан Марко появляется монах-доминиканец по имени Джироламо Савонарола. Этот монастырь в течение долгого времени находился под покровительством дома Медичи, которые с его помощью могли оказывать определенное влияние на настроения в обществе. Образ жизни Флоренции быстро вызвал возмущение у доминиканца. Слишком суетным казалось ему существование даже внутри монастыря Сан Марко. Кроме того, повсюду монах видел несправедливость: богатство и роскошь одних, обнищание других, лживость священнослужителей, узурпация власти. Посчитав себя пророком, на долю которого выпало освобождение города от греха, Савонарола начинает пропагандировать свое мнение. Веру в свою

правоту ему придавали собственные видения о скором наступлении апокалипсиса для неверных итальянцев. Сведения об этом содержатся в письмах Савонаролы конца 1480-х годов.

Монах, прежде казавшийся лишь смешным, постепенно завоевывал власть над умами граждан. В 1491 году Савонарола был избран приором Сан-Марко, что немало говорит о его популярности¹¹⁶.

Лоренцо Великолепный умер в 1492 году. Над Флоренцией нависла угроза со стороны французского короля Карла VIII. События сами по себе развивались неблагоприятно, но, помимо вполне рациональных проблем, появились иррациональные. В ночь на седьмое апреля, незадолго до смерти Лоренцо, в городе бушевала буря, и молния попала прямо в купол собора. Возможно, Савонарола ловко воспользовался событиями, или же был откровенен в своих странных видениях, но наутро он сообщил горожанам, что среди бури ему явилась рука, держащая меч Господень. Это значило, что Конец Света не за горами¹¹⁷.

Мы знаем, что судьба Савонаролы закончилась трагически. Он был слишком яростен в своей борьбе, чтобы не обзавестись врагами. После казни монаха Флоренция смогла оправиться, понадобилось время, чтобы все вернулось на свои места, но реставрация Возрождения произошла. И здесь Вазари в своих «Vite...» отводит Боттичелли в сторону от насыщенной городской жизни, говоря, что мастер стал в некоторой степени затворником.¹¹⁸

В такой обстановке и пишется картина «Святая Мария Магдалина у подножья Креста», известная более под названием «Мистическое Распятие»¹¹⁹[Приложение 7]. Есть мнение, что данная картина - призыв к покаянию. На заднем плане мы видим горящий город, рядом с которым стоит

¹¹⁶ Клулас И. Лоренцо Великолепный. – С. 230-233.

¹¹⁷ Клулас И. Лоренцо Великолепный. – С. 236 – 237.

¹¹⁸ Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. – С. 194.

¹¹⁹ HolyTrinity [Электронный ресурс] // WebGalleryofArt. – Режим доступа: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/botticel/91late/030trini.html>

чистая и светлая Флоренция, узнаваемая по куполу Санта-Мария-дель-Фьоре. На фоне черного дыма контрастно выделяется ангел, вместе они символизируют нависшую небесную кару. Мария Магдалина, припавшая к кресту, олицетворяет надежду на спасение, что подчеркивается ясным небом над Арно¹²⁰.

На данной картине Мария Магдалина не похожа на изможденную путницу. На ней одежды из ярких тканей, голову покрывает прозрачный платок. Однако из-под подолов ее платья выбираются странные звери, что должно напоминать нам об изгоняемых из женщины бесах. По замыслу своему «Мистическое Распятие» удаленно напоминает «Мистическое Рождество», о котором речь уже шла ранее и к которому мы еще вернемся.

В православной традиции не сложилось столь многогранного образа Марии Магдалины. Ее не ассоциировали однозначно с кающейся блудницей и сестрой Марфа и Лазаря. Она также была спутницей Иисуса Христа, из которой он изгнал бесов, но это не выводило ее на столь важную роль и не делала ее жизнь моделью поведения. По этой причине популярность Марии Магдалины в православной живописи ниже¹²¹.

У Дионисия есть лишь одна икона, где Мария Магдалина может быть предположительно распознана среди персонажей. Неизвестно, работала ли мастерская Дионисия над созданием иконостаса Павло-Обнорского монастыря, но одну работу исследователи однозначно приписывают иконнику. Речь идет о «Распятии» 1500 года. При всей трагичности изображаемого момента сюжет преподносится мастером как праздник. Ангелы, летящие в золотом небе, символизируют скорое Воскресенье. Дионисийская манера построения тела поддерживает предвкушение торжества, Вознесения. Так, А.Е. Филатов, проводя анализ анатомии старинных русских икон, отмечает, что слабая

¹²⁰ Кустодиева, Т. К. Сандро Боттичелли. – Режим доступа: <http://www.botticelli.ru/content/view/619/>

¹²¹ Деларен, Ж. Глазами Церкви. - С. 40.

детализация и отсутствие осязаемой внутренней наполненности тела создает ощущение бесплотности и удаляет тем самым стилистику письма Дионисия от византийской¹²².

По левую сторону от креста находится четыре женских персонажа. Впереди группы расположена Богородица, прикрывающая ладонью лицо. Различить стоящих за ней женщин труднее. В Евангелие от Иоанна дан следующий перечень собравшихся у Распятия: «... Мать Его и сестра Матери Его, Мария Клеопова, и Мария Магдалина».¹²³ Вопрос о знаках препинания до сих пор является дискуссионным, поскольку от него зависит количество персонажей в сцене. Если Мария Клеопова является сестрой Девы Марии (что странно, учитывая совпадение имен), то у креста должно остаться три женщины. На факт присутствия Марии Магдалины при этом не отрицается.

При явной диспропорции количества источников по заданной теме сложно судить о сходстве и различии. Но на примере двух взятых нами мастеров видна общая тенденция развития конкретного образа в церковном искусстве разных земель. Как уже утверждалось ранее, образ Марии Магдалины получил популярность на Западе, где сложилась более подробная версия ее жизни, отсюда и вариативность изображений. Святая стала символом покаяния и покровительницей особой социальной группы.

¹²² Филатов, А.Е. Об анатомической достоверности в сюжете "Распятие" в русской иконописи XV - начала XVI века // Классика в искусстве сквозь века. - СПб., 2015. - С. 74-75.

¹²³ Евангелие от Иоанна [Электронный ресурс] // Официальный сайт Московского патриархата. URL: <http://www.patriarchia.ru/bible/jn/19/> (дата обращения: 08.04.2016).

ГЛАВА 3. ИКОНОГРАФИЯ ПОТУСТОРОННЕГО ХРИСТИАНСКОГО МИРА

Понятие потустороннего мира тесно связано с понятиями Ада и Рая, претерпевшими значительную эволюцию за период своего существования в человеческой культуре. Несмотря на подчеркнутую отчужденность от мира живых, в науке существует мнение, что Рай (как и Ад) в понимании человека средневековья не был местом, наглухо закрытым для живых людей. Подобная позиция подкрепляется как произведениями художественной литературы своего времени¹²⁴, так и текстами Священного Писания, где граница между мирами крайне подвижна.

Тема восприятия потустороннего в представлении людей прошлого привлекает исследователей достаточно давно. И, при всей строгости канонов церковной живописи, трудно говорить об истинном единообразии.

В данном исследовании мы ограничимся рассмотрением потустороннего мира в рамках христианской тематики. Причина такого решения заключается, как уже говорилось в вводной части, в необходимости унификации образов для сравнительного анализа.

Для удобства в проведении анализа мы выделим три основных сюжета, присутствовавших в работах мастеров, и рассмотрим их отдельно. Один параграф будет посвящен непосредственно потустороннему миру как некому пространству, и два параграфа мы отведем на исследование посланников из иного мира: представителей светлых и темных сил, соответственно.

3.1. Рай и Ад

Наследие Дионисия включает в себя несколько икон житийного характера: «Святой митрополит Петр с житием», «Святой митрополит Алексий

¹²⁴Данте, Алигьери. Божественная комедия/ пер. с ит., вступ. ст. и примеч. А. А. Илюшина. — М.: Просвещение, 1988. — 287 с.

с житием», «Преподобный Дмитрий Прилуцкий с житием»¹²⁵. Помня о том, что житие редко обходится без элементов, связующих жизнь святого с потусторонним миром, мне казалось логичным начать поиски нужных сюжетов именно с подобных работ. Однако при ближайшем рассмотрении выяснилось, что избранность описываемых Дионисием святых подчеркивается лишь их нимбами и творимыми ими чудесами, которые считываются зрителем после знакомства с письменным источником иконы. Несмотря на то, что присутствие посланника с Небес и искушителя из Ада – традиционный элемент жития, на самих иконах персонаж, относимый к потустороннему миру встретился лишь однажды. На одном из клейм жития преподобного Дмитрия Прилуцкого изображен обряд исцеления бесноватого. Преподобный изгоняет из него черного демона, и тот вылетает из рта мужчины. На следующем клейме появляется ангел с копьем, чтобы завершить начатое.

Это касается и икон с повествованием. Помимо них, примечательна работа, изображающая современника Дионисия - Иосифа Волоцкого¹²⁶. Здесь есть условное изображение небес и Девы Марии с Младенцем. Добавляя данный элемент, живописец подчеркивает богоугодность начинаний Иосифа Волоцкого, что логично, ведь Дионисию пришлось работать над украшением Иосифо-Волоколамского монастыря¹²⁷. Мир, проглядывающий сквозь облака, написан золотыми красками, что усиливает его инаковость. Но все-таки Рая мы не видим.

¹²⁵ Музей фресок Дионисия. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dionisy.com/index.shtml>

¹²⁶ Иосиф Волоцкий [Электронный ресурс] // Музей фресок Дионисия. – Режим доступа: http://www.dionisy.com/dionisy/35/index_photos.shtml?03

¹²⁷ Голейзовский, Н.К. «Послание иконописцу» Иосифа Волоцкого и его адресат – Дионисий»: // автореф. дис.на соискание ученой степени канд. ист. наук (571) / Н.К. Голейзовский– М.: 1970. – С. 3.

Подобная работа есть и у Боттичелли. Посвящена она моменту из жизни святого Доминика и на данный момент находится в Эрмитаже. Здесь также присутствует выход в иной мир, обрамленный золотым сияющим облаком.

Изображение Ада и Рая в творчестве мастеров раз за разом сохраняет максимальную условность. Здесь можно говорить о главенстве цвета для передачи идеи. Ад – это алое пламя и тьма, Рай – золотое сияние. Цвет является символом и заменяет собой детали. Золотое небо, изображенное на «Распятии» из Павло-Обнорского монастыря, и есть образ Рая, ожидающего возвращения в него. Золото, в целом, чаще всего на иконах являлось знаком божественного мира. Также Дионисий часто прибегает к оформлению загробного мира через лазурную мандорлу, в которую заключался образ святого. Так, к примеру, происходит на иконе «Спас в силах» Павло-Обнорского монастыря¹²⁸, в «Успении Богоматери»¹²⁹. Ангелоподобные сущности, окружив святую персону, образуют вокруг нее особую сферу, не всегда имеющую правильную круглую форму. Самих духов при этом различить сложно, и мандорла выглядит однородно.

Особенно показательны в плане характеристики потустороннего мира «Сошествие во Ад» Дионисия и «Мистическое Рождество» Боттичелли, которое в целом имеет богатый потенциал к изучению.

Можно было бы предположить, что религиозные предрассудки мешают мастерам писать загробный мир. Но при этом они не боятся изображать Бога, святых, ангелов. Леонардо да Винчи, современник Боттичелли и Дионисия, обнажил на своей картине грудь Мадонны, образ ее при этом получился настолько земным и чистым, что работа снискала восхищение и по сей день пользуется огромным интересом у посетителей Эрмитажа. Речь идет о Мадонне Литте. Однако в личности Леонардо достаточно подводных камней, чтобы не

¹²⁸ Спас в силах // Музей фресок Дионисия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.dionisy.com/dionisy/37/index_photos.shtml?04

¹²⁹ Успение Богоматери // Музей фресок Дионисия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.dionisy.com/dionisy/37/index_photos.shtml?05

привлекать его к выборке для создания усредненного портрета человека XV века. Тем не менее, образ Рая не более сакрален, чем образ его обитателей, а иконография его относительно бедна и однотипна. Особенно, когда речь идет о христианской живописи.

Протестантский теолог Фридрих Шлейермахер в начале XIX века сделал следующее заявление: «Мы не в состоянии нарисовать картину рая, наше чувственное воображение на это неспособно».¹³⁰

Исследователь Н.В. Соколов предлагает не воспринимать Рай иначе, когда речь идет о русской иконописи¹³¹. Для примера он обращается к фрескам Дионисия из Ферапонтова монастыря. Изначально рассматривается уже упомянутая нами «О тебе радуется». Исследователь отмечает, что в композиции явно намечается райский сюжет, но видеть его мы можем лишь частично. В композиции много небесного света, Богоматерь окружает сонм небожителей, на заднем плане виден небесный град и отдельные ветви райских растений, но четкой картины потустороннего мира Дионисий нам не предлагает. Зритель наблюдает лишь набор символов, которые вызывают ассоциации. Другая фреска, которой касается Н.В. Соколов - «Страшный Суд»¹³². Небеса вновь отмечены фигурами Богородицы и ангелов, и вновь зритель видит лишь разрозненный пейзаж из отдельных трав и кустов. Подобную закономерность исследователь замечает и в других работах мастера. Так, композиция, основанная на акафисте со стройкой «Радуйся, Ею же отверзся рай», никакого открытого пространства не демонстрирует, вид на него закрыт горой и небесным градом. Отдельные ветви райских растений изображены позади ангелов на фреске «Притча о девах разумных и неразумных»¹³³. Соколов называет это «общесредневековой традицией

¹³⁰ Schleiermacher, F. Der christliche Glaube. - Berlin, 1822. - S. 159.

¹³¹ Соколов, М. Н. Принцип рая.../М.Н. Соколов – М., 2011. – С. 111.

¹³²

¹³³ Притча о девах разумных и неразумных // Музей фресок Дионисия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dionisy.com/museum/116/221/index.shtml>

умолчания», которая особенно долго сохранялась у последователей византийского искусства¹³⁴.

В таком случае, возможно, справедливо искать причины отсутствия у Боттичелли четкого образа христианского Рая также в проявлении влияния Византии. Но при этом живописец активно использует в качестве фонов для неоплатонических картин райскую растительность. Когда же речь идет о сюжетах из Писания, главенствующая роль отходит архитектуре.

Творческое наследие Боттичелли включает две работы, в которых завеса, отделяющая мир земной от небесного, приоткрывается. Речь идет о композициях «Коронование Марии со святыми» 1490 г. и «Мистическое Рождество» [Приложение 8] 1500 г. Но в обоих случаях нам видно лишь золотое пространство позади персонажей. Вход в это пространство обозначен сферообразной формой. Он выглядит, как раскрывшееся солнце на фоне голубого неба. Идея отождествления Бога с солнцем хоть и выглядит как языческий пережиток, но достаточно четко прослеживается в герметической традиции. Отрывок из «Речей Гермеса» гласит: «Солнце, например, есть образ Творца, который восседает над Небесами; и как Всевышний Творец сотворил всю Вселенную, так Солнце творит животных и растения»¹³⁵.

По кругу входа ангелы в ярких разноцветных одеяниях водят хоровод. На «Мистическом Рождестве» они держат в руках ветви райских растений. В «Короновании Марии...» мы видим, что все свободное пространство заполнено парящими бутонами цветов. Что примечательно, здесь же присутствуют серафимы, персонажи, более характерные для византийской и русской иконописи, чем для ренессансной церковной живописи Флоренции. Выстроившись в полукруг, они формируют подобие раскрывшегося цветка.

¹³⁴Соколов, М. Н. Принцип рая... – С. 112.

¹³⁵Из речей Гермеса // Гермес Трисмегист и герметическая традиция Востока и Запада/ Сост., коммент., пер. с др.-греч., лат., фр., англ., нем., польск. К. Богуцкого. - М.: 1998. — С. 168.

Однако, при всей закрытости темы христианского Рая, Боттичелли изображает райские сады в тех работах, что принято относить к неоплатоническим. М.Н. Соколов отмечает, что подобная разница была своего рода тенденцией времени. В Средние века Рай находился на высшей ступени системы мироздания, у изножья которой располагался мир растений. Потому растительность по мере подъема по подобной умозрительной лестнице с каждой ступенью становилась все более скудной. Наверху она могла исчезать полностью. Но ренессансное искусство могло транслировать и иные идеи. Так, стремление к единению с природой, божьим творением, породило райские сады, в которых существовали персонажи античной литературы¹³⁶.

В качестве исключения среди христианских работ Боттичелли можно привести алтарь Барди¹³⁷. Растительный фон данной работы имеет поразительную степень детализации, прописан отдельно каждый лист. Растения в композиции выбирались из тех, что имеют отношение к библейским текстам, Мадонна сидит в окружении лилий, каждый створка алтаря украшена оливой, трон Святой Девы образуют переплетенные пальмовые ветви, на подлокотниках стоят вазы, украшенные розами. Буйство южной растительности несет в себе явный намек на место, где происходит действие картины. И, скорее всего, это Рай.

Также в рамках данного параграфа следует еще раз упомянуть фреску собора Рождества Богородица «Страшный Суд»¹³⁸. Композиция занимает целую стену и включает в себя множество отдельных сюжетов, связанных с окончанием времен. В данный момент нас интересует изображение Ада, расположенное по левую сторону от ворот.

Вся фреска полна символов, за которыми скрываются отсылки к различным текстам. Мы можем видеть трубящих ангелов; от звуков их труб

¹³⁶ Соколов, М. Н. Принцип рая... – С. 185.

¹³⁷ Жабцев, В. М. Сандро Боттичелли. – С. 60-61.

¹³⁸ Музей фресок Дионисия. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dionisy.com/illustrations/>

души, умерших начинают подниматься из земли, чтобы предстать перед Судом. За шествием грешников следуют четыре зверя, описание которых встречаются в седьмой главе книги Пророка Даниила¹³⁹. Один зверь подобен медведю, второй – грифону, третий – льву. А четвертый зверь самый диковинный [Приложение 9]. Он есть воплощение Антихриста, и согласно книге Пророка Даниила, должен пасть в бою. В ветхозаветном тексте он описывается следующим образом: «... зверь четвертый, страшный и ужасный, и весьма сильный; у него большие железные зубы; он пожирает и сокрушает, остатки же попирает ногами; он отличен был от всех прежних зверей, и десять рогов было у него. Я смотрел на эти рога, и вот, вышел между ними еще небольшой рог, и три из прежних рогов с корнем исторгнуты были перед ним, и вот, в этом роге были глаза, как глаза человеческие, и уста, говорящие высокомерно»¹⁴⁰. Зверь Дионисия несколько отличается от описанного, у него только два рога, меж которых виден вздыбленный хохолок, а необычен и ужасен зверь, скорее, потому, что на месте хвоста у него растет змея.

Сам Ад на фреске изображен вновь схематично, в виде огненного пространства, в центре которого находится фигура существа. Это может быть сам сатана, либо Антихрист. Но иногда подобным образом могли изображать Иуду¹⁴¹. В пламени видны и другие фигуры, но их контур едва читаем. По способу изображения они напоминают ангелов, образующих мандорлу вокруг святого, но, видимо, несут диаметрально противоположное назначение.

Так как трубный глас о начале Страшного Суда уже прозвучал, из Ада вытекает огненная река, упоминание о которой также есть в книге Пророка Даниила. В целом, сцена ближе именно к ветхозаветному источнику, чем к Откровению Иоанна Богослова.

¹³⁹ Четыре зверя пророка Даниила [Электронный ресурс] // Музей фресок Дионисия. – Режим доступа: <http://www.dionisy.com/illustrations/>

¹⁴⁰ Книга Пророка Даниила [Электронный ресурс] // Официальный сайт Московского патриархата. — Режим доступа: <http://www.patriarchia.ru/bible/dan/7/>

¹⁴¹ Антонов Д. И., Майзульс М. Р. Демоны и грешники в древнерусской иконографии: Семиотика образа. – М., 2011. — С. 184—186.

Отдельно по заданному вопросу можно вынести цикл иллюстраций к поэме Данте Алигьери «Божественная комедия». Сандро Боттичелли работал над ним после возвращения из Рима. Есть ряд причин, по которым рассмотрение в контексте нашей работы данных иллюстраций весьма спорно, однако их визуальная наполненность и разнообразие представляемых образов и форм настолько богато, что совершенно проигнорировать их невозможно. Мы не имеем полноценного аналога в живописи Дионисия, чтобы провести заявленный в вводной части сравнительный анализ. Сюжеты, представленные в цикле, напрямую не базируются на тексте Священного Писания. К тому же, во многом образный ряд иллюстраций диктуется литературным источником, что ставит под сомнение уместность исследования данных работ в рамках рассмотрения «идей Сандро Боттичелли». Но здесь мы вновь возвращаемся к мысли о том, что за любой идеей, нашедшей воплощение в визуальном искусстве (термин «визуальный» можно заменить любым другим, если речь пойдет об ином направлении искусства), стоит некая предыстория.

Всего сохранилось девятнадцать иллюстраций Боттичелли. Однако особое внимание исследователей привлекает одна – карта Ада. Хотя Сандро Боттичелли жил намного позже Данте Алигьери, данная карта является наиболее воспроизводимых при иллюстрировании Ада. При относительно небольшом размере (32,5 см на 47,5 см) уровень детализации достаточно высок. Фигуры персонажей не выше сантиметра, но прописаны тонко, с сохранением узнаваемых черт¹⁴².

При создании иллюстраций Боттичелли использует уже опробованный в Сикстинской капелле прием изображения множества сцен в рамках одного пейзажа. Фигуры Данте и Вергилия появляются на одной иллюстрации несколько раз. Так Боттичелли показывает динамику. Он стремится вместить максимум информации в небольшое изображение. И здесь можно провести

¹⁴²Parker, D. Illuminating Botticelli's Chart of Hell. – P. 84.

параллель с традицией украшения росписями стен в церквях. Они могли служить наглядной Библией для простого люда, не обученного грамоте. Возможно, сам мастер, вышедший из подобной среды, стремился таким образом популяризировать некоторые идеи. Или же он попросту вдохновлялся образцами, увиденными ранее.

Хотя «Божественная комедия», безусловно, богата на яркие образы, для иллюстратора в ней остался широкий творческий простор. Данте описывает Ад как пропасть, поделенную на ступени, Боттичелли развивает эту идею. Ад живописца представлен сужающейся книзу воронкой, что закономерно, учитывая большую разницу между количеством душ на верхнем и нижнем уровнях. Но здесь вновь встает вопрос об оригинальности предложенной Боттичелли идеи. Учитывая среду, в которой он находился, вполне вероятно, что изображенная концепция Ада была продиктована кем-то из окружения. Вазари в своих «Жизнеописаниях...» приводит интересное высказывание о Боттичелли, которое, исходя из имеющихся сведений, может показаться весьма показательным. Так, будучи в обиде, один из друзей Боттичелли называет его еретиком, который, «едва умея читать, комментирует Данте»¹⁴³. Слова эти вполне могли быть обычным слухом, коих много в труде Вазари. Или же безымянный друг произнес их от избытка эмоций. Но пробелы в образовании Боттичелли (не такие страшные для своего времени) сильнее заставляют нас увериться в его близкой связи с интеллектуалами Флоренции. Ведь не имея возможности в полной мере знакомиться с литературными произведениями прошлого, он вполне мог усваивать их через устные беседы и развивать собственные суждения.

В любом случае, Сандро Боттичелли проявил изрядную фантазию, населяя ступени Ада замысловатыми жителями. Естественно, основные моменты уже

¹⁴³Вазари, Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих — С. 197.

были описаны в первоисточнике, но обрамление для них выбрано достаточное ярко.

Идея о нахождении в Аду всех умерших до крещения присутствует и на «Мистическом Рождестве». Выбравшиеся из темных расщелин люди облачены в античные одеяния.

При подведении итогов сравнения творческих практик изображения Рая и Ада учитывать иллюстрации к Данте все-таки было бы некорректно. Мы не можем предполагать, что создал бы Дионисий, поручи ему заказчик нечто подобное, хотя, безусловно, это был крайне интересный опыт.

В целом, обоим мастерам свойственна некоторая закрытость в вопросе изображения христианского Рая. Он преподносится зрителю через отрывочные намеки. Ад также схематичен. Но при этом, символика потустороннего мира достаточно сходна, совпадают знаковые формы и цвета. При значительной разности индивидуальной художественной стилистики, мастера используют единообразные композиционные решения. И если для Дионисия во многом диктующую роль при выборе способа донесения сюжета до зрителя играл иконописный канон, то Боттичелли мог выбирать. И мы видели в первой главе значительное разнообразие вариантов представления одной и той же истории. Однако, именно через те работы мастера, которые мы рассмотрели в рамках параграфа, прослеживается параллель с восточной традицией.

3.2. Ангелы

Ангелы являются наиболее частыми персонажами, приходящими из другого мира. Они сопровождают святых на многих картинах и фресках. Воплощая собой представление о неземном, они могут даже не принимать никакого участия в происходящем на полотне, поскольку незримы для участников действия.

В целом у обоих мастеров есть свой устоявшийся образ типичного ангела (если речь идет не о конкретных персонажах). Ангелы Боттичелли совсем юны, крылья не являются их обязательным атрибутом и могут иметь различный цвет. Нимбы на разных картинах могут быть достаточно сильно отличаться; встречаются нимбы в виде горизонтально лежащих дисков, исходящих из темени золотых лучей, едва заметного ареола вокруг головы, а в некоторых случаях они и вовсе отсутствуют. Ангелы Дионисия кажутся старше, их нимбы в привычной для нас форме дисков, крылья всегда золотые и отсутствуют редко. Рассмотрим данное утверждение на нескольких примерах.

В Картинной галерее Берлина выставляется тондо «Мадонна с восемью поющими ангелами»¹⁴⁴. На картине Деву Марии с каждой стороны окружают по четыре отрока, их ангельская природа неочевидна, они выглядят как вполне земной хор мальчиков. Отсутствуют нимбы и крылья. Группа, стоящая по левое плечо от Мадонны, поет по книге; те, что справа, как будто бы отвлеклись и забыли о пении. Единственным признаком, по которому их можно отнести к ангелам, являются ветки лилий, которые все они держат в руках.

Ангелы с тондо «Мадонна «Magnificat» также лишены крыльев, но присутствуют лучистые нимбы¹⁴⁵. Все они похожи меж собой, как братья, но мимика лиц выдает различный характер. Ангел за спиной Мадонны напряженно свел брови, ангел с чернильницей замер на полувдохе, засмотревшись на Младенца.

Совершенно иначе божественные посланники изображены на тондо «Мадонна под балдахином». Здесь они совсем не похожи на простых людей. Их тела пропорционально уменьшены, за спинами видны крылышки, над головами сверкают нимбы. В данном случае, ангелы воплощают образ духов. При этом в тондо наблюдается обратная перспектива, полюбившаяся Боттичелли ближе к концу творческого пути. Мадонна занимает центральное положение и

¹⁴⁴Жабцев, В. М. Сандро Боттичелли. – С. 42.

¹⁴⁵ Жабцев, В. М. Сандро Боттичелли. – С. 57.

значительно крупнее прочих персонажей. Младенец доходит до пояса держащему его ангелу, хотя последний вовсе не похож на ребенка.

Ангелы Дионисия, как и ангелы итальянского мастера, могут выполнять различные функции. В отдельных сценах они приносят ощущение торжественного праздника, в других, напротив, выступают в роли воинов Господа и являют собой грозную силу.

Под куполом собора Рождества Богородицы есть несколько изображений неизвестных архангелов. Тот факт, что им посвящены отдельные участки стен, свидетельствует о их значимости, однако сопровождающая их атрибутика не позволяет уверенно соотнести их с конкретными персонажами.

Ангелы часто сопровождают Деву Марию. Одеты они, как правило, просто, подобно Иисусу: в хитон и гиматий, цвета которых могут почти любыми. Если одежда становится более сложной, появляются украшения, золотая окантовка, стоит проверить, не является ли персонаж архангелом.

Помимо ангелов в привычном для нас понимании в творчестве Дионисия часто встречаются серафимы. От обычных ангелов их отличает большее количество крыльев - три пары. Но для полета они используют только два крыла, остальными серафимы прикрывают тело¹⁴⁶. Потому их традиционно изображают в виде лиц с расходящимися во все стороны (либо, напротив, сложенными) крыльями¹⁴⁷.

Фреска «Всякое естество ангельское удивися...»¹⁴⁸ - еще один интересный пример использования ангельской тематики. В центре композиции находится Иисус, ангелы образуют вокруг него миндалевидное подобие мандорлы, но на сей раз красного цвета. Ореол образуется за счет того, что фигуры, стоящие на переднем плане, чуть наклоняются в сторону трона, а те, что находятся позади,

¹⁴⁶ Книга Пророка Исаии [Электронный ресурс] // Официальный сайт Московского патриархата. — Режим доступа: <http://www.dionisy.com/museum/118/284/index.shtml>

¹⁴⁷ Серафим [Электронный ресурс] // Музей фресок Дионисия. — Режим доступа: <http://www.dionisy.com/museum/118/288/index.shtml>

¹⁴⁸ Всякое естество ангельское удивися... [Электронный ресурс] // Музей фресок Дионисия. — Режим доступа: <http://www.dionisy.com/museum/117/305/index.shtml>

меняют свой силуэт, укрываясь крыльями. Таким образом, обычные ангелы по мере приближения к острию мандорлы становятся серафимами.

«Сошествие во Ад»¹⁴⁹ Дионисия также привлекателен при рассмотрении ангельских образов. Сюжет «Сошествия...» типичен, основные элементы композиции и их размещение в пространстве уже встречались в русской и византийской иконописи. В центре представлен Иисус Христос, повергший врата ада и выведший наружу Адама и Еву. По обе стороны от Иисуса стоят герои Священного Писания во главе с Иоанном Предтечей. Вокруг Христа образовано скопление бесплотных сил в образе ангелов с державами в руках, на которых начертаны названия добродетелей: любовь, истина, жизнь, радость, мудрость, сладость, смирение, разум, счастье, чистота. Слившись в единую светлую сферу, ангелы вновь формируют мандорлу. Божьи посланники на иконе пронзают длинными красными копьями изображенных внизу демонов, которую, в противовес светлым силам, олицетворяют пороки, перечисленные в сопроводительных надписях (смерть, горесть, скверность, отчаяние, ненависть)¹⁵⁰. В нижней части, где представлен Ад находятся два ангела, связывающих сатану, а по углам размещены фигуры восставших из мертвых. Традиционно сатану убивает архангел Михаил, но в данном случае в подписи не указывается имя. Над всей композицией парит группа из трех ангелов, возносящих голгофский крест¹⁵¹.

Интересно необычайное сходство, прослеживающееся между ангелами на «Сошествии во Ад» Дионисия и ангелами на «Мистическом Рождестве» Боттичелли. При различиях, связанных с традицией изображения ангелов в разных регионах, некоторое единообразие прослеживается в динамике фигур, положении тканей на персонажах. Три ангела, увенчивающих композицию,

¹⁴⁹ Сошествие во Ад [Электронный ресурс] // Музей фресок Дионисия. – Режим доступа: http://www.dionisy.com/dionisy/38/index_photos.shtml?03

¹⁵⁰ Майзульс, М.Р. Демоном «сокрушитель»: архангел Михаил как экзорцист в культуре Средневековой Руси / М.Р. Майзульс // Россия XXI. — 2009. — №5. — С. 140.

¹⁵¹ Воскресенье – Сошествие во Ад [Электронный ресурс] // Музей фресок Дионисия. – Режим доступа: <http://www.wga.hu/index.html>.

напротив, не являются столь примечательным элементом, хотя и повторяются в двух случаях. Данная группа персонажей кочует из работы в работу у многих иконописцев, являясь своеобразным штампом. У самого Боттичелли есть несколько вариаций на тему Поклонения волхвов с указанным элементом.

Сюжет «Мистического Рождества» представлен межвременной смесью различных эпизодов из жизни Христа. Центр работы посвящен уже разобранным выше поклонению волхвов и содержит в себе полноценный комплект рождественских символов и персонажей. Однако верх и низ картины скорее подходят для того же Сошествия во Ад. Ангелы на картине разнообразны, они распределены по всему пространству и участвуют во всех происходящих в композиции действиях: водят хоровод у разверзшегося неба, сопровождают пастухов и волхвов, пришедших поклониться святому семейству, встречают объятами вышедших из подземного царства людей¹⁵².

Помимо безымянных ангелов, следующих за основными персонажами вереницей, выделяются отдельные, наделенные именами и определенными ролями в Писании. К таковым, безусловно, относится уже неоднократно упомянутый выше Гавриил, и не менее востребованный в живописи Михаил. По рангу они стоят выше тех, что встречались ранее, в православной традиции нарекаются архистратигами и потому обладают собственной атрибутикой.

В церковном изобразительном искусстве архангел Михаил часто предстает в образе конного воина¹⁵³. Однако в нашем случае фигура всадника отсутствует. Выполняя свою основную роль, архангел сохраняет облик «вождя небесного воинства», а также предстает в облике изгоняющего бесов.

Одно из наиболее показательных изображений архангела Михаила у Сандро Боттичелли находится на алтаре святого Варнавы¹⁵⁴. Персонаж стоит в правой части композиции. Впервые ангел итальянского мастера предстает в

¹⁵² Жабцев, В. М. Сандро Боттичелли. – С. 103.

¹⁵³ Тычинская П.А. Древнейшие изображения архангела Михаила - грозных сил воеводы. – С. 164-175.

¹⁵⁴ Жабцев, В. М. Сандро Боттичелли. – С. 77.

воинском обличии. На Михаиле полный доспех без шлема. В одной руке он держит повернутый ребром меч, в другой - ядро. И хотя он окружен атрибутами войны, ничего воинственного в самом нем нет. И поза, выражение лица несут в себе покой и отчужденность. Вместо традиционного красного плаща на Михаиле легка прозрачная накидка, отливающая золотом. На картине присутствуют еще четыре ангела. Двое из них держат полог, открывая зрителю Деву Марию. У третьего ангела в руках терновый венец, у четвертого - три стрелы. Таким образом, божьи вестники предсказывают судьбу сидящего на коленях Марии Младенца.

В соборе Рождества Богородицы находится несколько образов архангела, написанных Дионисием.

Так, над воротами храма расположено поясное изображение Михаила¹⁵⁵. В данном случае он выполняет функцию охранителя храма от входящих в него грешников. Фреска выполнена в теплых тонах, преобладает золото и охра. В левой руке архангел держит тонкое копье, одно из своих оружий. Одежда Михаила украшена богатой окантовкой. К сожалению, фреска сохранилась частично, и правая ее сторона значительно осыпалась.

В том же образе хранителя врат архангел предстает на западном фасаде Собора Рождества Богородицы¹⁵⁶. На сей раз фигура изображена в полный рост. Копье в руках сменяют меч и сверток. Преобладающим цветом по-прежнему является золотой, но в данном случае богатый костюм мирного гражданина сменяется настоящим воинским облачением. На архангеле золотые доспехи, из-под которых видны края небесно-голубой ткани. За плечами Михаила развевается красный плащ. При этом фигура воина достаточно легка и неустойчива. При всей массивности торса, Дионисий наделяет архангела тонкими и изящными конечностями.

¹⁵⁵ Архангел Михаил [Электронный ресурс] // Музей фресок Дионисия. – Режим доступа: <http://www.dionisy.com/museum/118/277/index.shtml>

¹⁵⁶ Архангел Михаил [Электронный ресурс] // Музей фресок Дионисия. – Режим доступа: <http://www.dionisy.com/museum/110/152/index.shtml>

У русского мастера имеются совместные изображения архангелов Михаила и Гавриила. Так, на алтарной конхе Собора Рождества Богородицы они симметрично располагаются по обе стороны от Девы Марии, застыв в единообразных позах¹⁵⁷. Оба коленопреклонны, вытягивают вперед ближайшую к зрителю руку и смотрят, подняв лики, на Богородицу. Внешне они практически идентичны и отличаются только цветами одеяний. Михаил облачен в красное, Гавриил - в лазурное и золотое.

Также изображения архангелов присутствуют на деисусе западного фасада. Вновь они стоят по разные стороны от центрального персонажа и создают ощущение симметрии. Их фигуры легко вычисляются по крыльям. Цветовая палитра предыдущего изображения сохраняется, но говорить об индивидуальности черт сложно в силу плохой сохранности фрески.

Возможно, именно их Дионисий изобразил на фреске "Сошествие во Ад". Персонажи подписаны как «ангел» и «архангел»¹⁵⁸, однако Гавриил признается архангелом не повсеместно, потому вполне может описываться без высокого звания.

Одежды архангелов похожи, они оба могут выступать в качестве воинов, потому не всегда различаются с первого взгляда. Как правило, Михаилу в большей степени присущ красный цвет, который может служить индикатором.

Есть изображения, на которых Гавриил предстает в виде Гласа Божьего. В таком случае, он изображается парящим в воздухе и по размеру становится меньше. Как, к примеру, на фреске «Ангел предстатель с небесе послан бысть...».

Как уже говорилось, Гавриил – неотъемлемый участник Благовеста. Он присутствовал во всех сценах, рассмотренных нами в первом параграфе первой

¹⁵⁷ Богоматерь на престоле, с архангелами Михаилом и Гавриилом [Электронный ресурс] // Музей фресок Дионисия. – Режим доступа: <http://www.dionisy.com/museum/116/231/index.shtml>

¹⁵⁸ Майзульс, М.Р. Демоном «сокрушнице»: архангел Михаил как экзорцист в культуре Средневековой Руси. – С. 140.

главы. Вполне закономерно, что при популярности тематики Благовещения, мы можем наблюдать множество художественных воплощений Гавриила. В силу своей особой миссии архангел наделяется особым внутренним наполнением. Он динамичен, как будто бы находится в вечной спешке и волнении. В богослужебных текстах характеризуется как «ум предвечный, просвещающий всю вселенную».

В представлениях Боттичелли образ архангела неоднократно менялся. Цвет крыльев варьировался от голубовато-белого до золотистого. На фреске из Уффици 1481 г. оперение Гавриила переливается разными цветами, словно рефлексируя гамму окружения¹⁵⁹. Так, края его крыльев выполнены в холодном голубоватом оттенке, у основания они золотятся, сочетаясь с накидкой. Вообще, одежды ангелов, как и крылья, и прежде изображались многоцветными. В своем трактате Ченнини даже дает советы по тому, как достичь эффекта переливания в покраске ангельских платьев. Для этого он рекомендовал смешивать несколько красок и накладывать их в определенных местах при должной степени просыхания основы.¹⁶⁰

Нет единой палитры и для облачения Божьего вестника. На всех изображениях четко видны три-четыре слоя одежды. Камиза неизменно белая, она выглядывает у края рукавов, в прорезях шнуровки и вокруг горловины. Нижнее платье золотисто-желтое, либо красное; верхнее платье встречается в красном и белом цвете, но может и вовсе отсутствовать. На верхнее платье накинута кусок ткани (по аналогии с православным гиматием), похожий на римскую тогу. Есть варианты с синей и прозрачной накидкой, по текстуре своей похожей на платок Девы Марии.

Основное различие между Гавриилом Дионисия и Боттичелли заключено в сопутствующей архангелу атрибутике. На картинах итальянского мастера он

¹⁵⁹ Annunciation [Электронный ресурс] // WebGalleryofArt. – Режим доступа: <http://www.wga.hu/frames-e.html?html/b/botticel/21/6annunci.html>

¹⁶⁰ Ченнини, Ч. Книга об искусстве или трактат о живописи. – С. 41.

появляется исключительно с веткой лилии. Дионисий, напротив, отдает предпочтение жезлу.

В целом, функции ангелов, их типажи схожи. Даже образ серафима присутствует у обоих живописцев. Основная разница по данной теме заключается лишь в технике исполнения.

3.3. Демоны

Описанные выше «Мистическое Рождество» и «Сошествие во Ад» демонстрируют не только светлые силы, столь характерные для икон, но их основных противников – обитателей нижнего мира. Более того, на данных работах изображен сам Ад. В обоих случаях он лишь частично приоткрывается зрителю и не изобилует деталями обстановки. Ад – загадочное черное пространство, откуда выбираются демоны. На работе Дионисия яркими белыми пятнами вырисовываются фигуры душ, находящихся в нижнем мире. У Боттичелли души уже выбрались из Ада и празднуют освобождение.

У Дионисия демоны изображаются достаточно условно. Их фигуры сходны в своей массе, но различаются деталями. Они лишены цвета, одного из наиболее известных инструментов мастера. У демонов есть крылья, по строению своему неотличимые от ангельских. Убрать крылья – останутся человеческие фигуры[Приложение 10].

Присмотревшись к демоническим одеяниям, можно попытаться провести ассоциацию с иноверцами. В отличие от ангелов, обитатели Ада облачены как войны. Однако исследования иконографии сил зла в русской церковной живописи выдвигают теорию, согласно которой не стоит доверять человекообразному облику демонов Дионисия. Скорее всего, они лишь приняли людской облик, чтобы запутать зрителя. Высокие шапки на их головах надеты с целью скрыть самый первый признак их inferнального

происхождения – хохолок. Подобная метка дьявола была настолько популярна в древнерусской миниатюре, что порой ей наделялись животные (жабы, исторгаемые из рта Антихриста) и персонифицированные силы природы¹⁶¹.

И в связи с этим наблюдением мы можем вновь обратиться в житийным иконам Дионисия. В повествовании о митрополите Алексии на одном из клейм изображается сцена его прибытия в Орду. Слуги хана подносят митрополиту дары, в костюмах их особенно выделяются слишком высокие головные уборы. Это, однако, не относит их напрямую к миру дьявола, но внушает определенное отношение. Даже играя положительную роль в повествовании, иноверцы могли наделяться бесовскими символами¹⁶².

На фреске «Страшный Суд» в правой верхней части мы можем видеть шествие грешников¹⁶³. Судя по их нарядам, грехом большинства из них является принадлежность к иной культуре. И вновь в качестве символа инаковости выступают высокие головные уборы разнообразных форм.

Демоны Боттичелли анатомически отдалены от людей. У них также есть крылья, но уже отличные от ангельских, кожистые, созданные по подобию крыльев летучих мышей. Вместо человеческих ног у них птичьи лапы с выпущенными когтями. Есть демон с рогами и телом, покрытым шерстью. Он больше похож на козла с крепким сложением. Демоны мечутся, пытаются укрыться от летящих в них копий, как и их соратники на «Сошествии во Ад». Два демона уже лежат поверженными у ног ангелов. Удивительным образом почти не прописанный в первичных священных текстах сюжет совпадает в мелких деталях у двух разных мастеров.

Помимо необычного визуального наполнения «Мистическое Рождество» содержит в себе примечательный текстовой фрагмент. В верхней части

¹⁶¹ Антонов Д. И., Майзульс М. Р. Демоны и грешники в древнерусской иконографии: Семиотика образа. — С. 119.

¹⁶² Там же. — С. 116.

¹⁶³ Шествие грешников [Электронный ресурс] // Музей фресок Дионисия. — Режим доступа: <http://www.dionisy.com/museum/124/333/index.shtml>

расположена надпись на греческом языке, что уже дает нам определенную географическую отсылку. Неизвестно, что именно заставило мастера сделать надпись именно на греческом языке. То могла быть вновь возложенная дань античности, внезапное проявление интереса к Востоку, стремление заявить о себе или же, напротив, скрыть смысл картины для посторонних. Надпись гласит о том, что идет середина срока правления Сатаны, и скоро он будет повержен. Источником для картины служит «Откровение» Иоанна.¹⁶⁴ Исследователи связывают датировку Боттичелли с казнью Савонаролы, положившей начало тяжелым временам¹⁶⁵. Греческий язык уступал по распространенности латыни (прямой предшественнице итальянского языка), хотя, как уже говорилось, в XV веке, в связи с падением Константинополя, интерес к нему возрос. Ярким примером, характеризующим этот рост, является перевод текстов, ставших основой сложного Марсилио Фичино «Герметического корпуса»¹⁶⁶, популярность которого среди мыслителей Флоренции была достаточно высока.

У Боттичелли имеется еще одна работа, интересующая нас в контексте данного доклада. Речь идет о фреске из Сикстинской капеллы - «Искушение Христа»¹⁶⁷. Сам процесс искушения протекает в верхней части композиции и делится на три этапа. Слева дьявол, переодевшись в отшельника, уговаривает Иисуса нарушить пост и утолить голод, превратив камни в хлеб. В центре дьявол предлагает Иисусу спрыгнуть с вершины храма, чтобы испытать обещание Бога о защите. Наконец, на горе в правой части композиции дьявол пытается прельстить Иисуса властью и земными богатствами при условии, что

¹⁶⁴ Biblia Sacra/ [Электронный ресурс]// Режим доступа: <http://www.thelatinlibrary.com/bible/revelation.shtml>.

¹⁶⁵ Дунаев, Г. С. [Электронный ресурс]// Режим доступа: <http://www.botticelli.ru/content/view/699/121/>.

¹⁶⁶ Поймандр Гермеса Тридживеличайшего// Гермес Трисмегист и герметическая традиция Востока и Запада/ Сост., коммент., пер. с др.-греч., лат., фр., англ., нем., польск. К. Богуцкого. - М.: 1998. — С. 13 - 22.

¹⁶⁷ Жабцев, В. М. Сандро Боттичелли.— С. 86.

тот ему поклонится. Но Сын Божий низвергает лжеца, а ангельское воинство ему в этом помогает¹⁶⁸. Вновь Боттичелли прибегает к животному образу дьявола. Данный персонаж похож на человека, но у него птичьи ноги, и все тело ниже пояса покрыто бараньей шерстью. Сам он являет собой некую вариацию фавна. Во всех трех эпизодах заметна его нечеловеческая природа, мы вновь видим кожистые крылья, похожие больше на плавники. На последнем фрагменте, когда спадает капюшон с головы искуителя, мы видим вздыбленные волосы.

Среди набросков к «Божественной комедии» также есть интересные идеи. Мелкие демоны, населяющие круги Ада, оригинальны и неповторимы. Все они подобны алхимическим химерам, в них прослеживаются части разных животных, хотя по общей форме своей они сохраняют человекообразный облик. Также имеется набросок с изображением Люцифера, но он достаточно точно соответствует текстовому первоисточнику: три головы, крылья, тело, покрытое шерстью¹⁶⁹. Но и здесь проблемно проводить аналогии с Дионисием. С одной стороны, мы имеем литературный источник, который мог с успехом служить пошаговым руководством для изображения inferнальных существ, и, в таком случае, мы не можем говорить о привязке сравнительного анализа к наличию некоего культурного центра. С другой стороны, уже упомянутый Д.И. Антонов полагает, что идеи Ада Данте уже успели просочиться на Русь к концу XV века, тем самым превратившись в одну из возможных текстовых основ для иконологического анализа¹⁷⁰.

Исследователь Г. С. Дунаев, напротив, считает иллюстрации к Аду Данте достаточно примитивными, средневековыми. Более того, он утверждает, что

¹⁶⁸ Евангелия от Матфея [Электронный ресурс] // Официальный сайт Московского патриархата. — Режим доступа: <http://www.patriarchia.ru/bible/mf/4/>

¹⁶⁹ Данте, Алигьери. Божественная комедия/ пер. с ит., вступ. ст. и примеч. А. А. Илюшина. — М.: 1988. — С. 114.

¹⁷⁰ Антонов Д. И., Майзульс М. Р. Демоны и грешники в древнерусской иконографии: Семиотика образа. — С. 249.

демоны вообще редко получались убедительно в руках флорентийских живописцев¹⁷¹.

При этом Г.С. Дунаев признает удачным исполнение Рая и подчеркивает, что, даже будучи под влиянием Савонаролы, Боттичелли не изменяет себе, его рисунок возрождает представления о прекрасном, свойственные прежде мастеру.

В целом, изображения демонов встречаются намного реже ангельских. Сходство их у двух авторов минимально. Если у Боттичелли демоны – это существа из совершенно иного мира, то у Дионисия они, скорее, ассоциируются с иноземцами-людьми. Таким образом, транслируется идея о том, что распознать искусителя не так просто.

¹⁷¹ Дунаев, Г. С. Сандро Боттичелли [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.botticelli.ru/content/view/756/85/>

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Мы рассмотрели значительную часть творческого наследия двух мастеров рубежа XV–XVI вв. При всей ярко выраженной индивидуальности, Дионисий и Сандро Боттичелли являлись представителями отдельных национальных школ, которые не могли существовать в полной изоляции. Выбранный нами период был особенно благоприятен для складывания коммуникативных мостов между Московским государством и странами Апеннинского полуострова, формировалась благоприятная внешнеполитическая обстановка. Но даже без прямых контактов имело место непрерывное взаимодействие, осуществляемое через Византию.

Есть ряд положений, по которым можно говорить о наличии в живописи мастеров сходных черт.

Во-первых, при рассмотрении ростовых изображений мы видим, что Дионисий и Боттичелли следовали приблизительно одному направлению для достижения идеала. В обоих случаях тела персонажей часто вытягиваются вверх сильнее, чем того требует природа. При этом, даже сильные фигуры, с крепкими телами, могут наделяться непропорционально утонченными конечностями или суставами. За счет этого грузным телам придается легкость. Прием подходит для изображения ангелов и святых, так как одновременно демонстрирует силу и одухотворенность. Некоторое сходство прослеживается в манере написания одеяний. Динамика создается за счет ломанных линий складок.

Во-вторых, отдельные композиции при всех отличиях перекликаются друг с другом в деталях. Так, к примеру, было с "Мистическим Рождеством" и "Сошествием во Ад". Несмотря на то, что в работах представлены разные сюжеты, некоторые элементы на них совпадают. В двух случаях мы видим трехуровневые изображения, ангелов, вооруженных копьями, пораженных демонов, божественное сияние, окруженное бесплотными духами. Отдельные

мадонны Боттичелли приблизительно вписываются в византийскую типологию икон, но учитывая сильное влияние восточного соседа в течение предыдущих веков, можно говорить о смежности традиций, что не отрицает заявленного нами в начале тезиса, а лишь подчеркивает его.

В-третьих, трудно не заметить явную склонность мастеров к форме круга. Медальоны Дионисия соответствуют тондо Боттичелли. При этом, даже не вписывая персонажей в медальоны, иконник часто прибегает к подобной форме, используя для ее создания, сияние мандорлы или ангельское окружение.

В-четвертых, прослеживается единообразие в изображении потустороннего мира. Вернее, единообразие в нежелании углубляться в него. Заливка пространства золотом демонстрирует Рай, темное пространство - Ад.

В работах живописцев вообще есть определенное цветовое единство, но цвет в живописи - аналог нот в музыке. Он может быть международным языком общения. Также, как и язык жестов, присутствующий на картинах. В работах по тематике Благовеста мы обнаруживаем общность в пластике персонажей.

Естественно, значительную часть общих черт обуславливает даже не наличие международных связей в области изобразительного искусства, а наличие одного текстового первоисточника. Разумеется, Боттичелли и Дионисий использовали в качестве ориентира разные переводы Писания, но это влияет лишь на детали. Куда большую дифференциацию создает практика интерпретации Писания. Отсюда более частый образ Марии Магдалины у итальянского мастера. И отсюда же проистекает тематика большинства изображений в соборе Рождества Богородицы, так как основанием для них по большей части служат акафисты.

Пятой чертой, которую можно приписать к сходству мастеров, является приверженность к линиям. Для Дионисия наличие четко очерченного контура - еще один элемент традиции. При этом рисунок его не теряет воздушности. В случае с Сандро Боттичелли внимание к линии вновь можно списать на ювелирное начало. Однако во времена его художественной деятельности

мастера, чьи имена снискали на данный момент наибольшую славу, стремились отойти от контура. Линия - это место встречи двух цветов, не более. Таким образом, именно строгая контурность, усиливающаяся у живописца с годами, стала одной из причин, по которым его прозвали «архаизирующим».

Шестой пункт следует из пятого, и вновь вопрос встает о мотивах самовыражения Боттичелли. В конце XVв., когда Леонардо да Винчи всю работу над передачей воздушной перспективы, Сандро Боттичелли решил сломать перспективу геометрическую. Именно эта особенность творчества итальянского мастера столь приближает его к византийским и, как следствие, русским идеалам иконописи. Кисти Боттичелли принадлежит ряд работ, где акценты расставляются именно при помощи вывернутой в нужную сторону перспективы. Если ранее он подстраивал замысел под реалистичную композицию, то после переосмысления перспективы замысел вышел на главенствующую позицию. Дионисий также искажает пространство под выражение божественных идей, однако для него это вариант нормы. В случае с Боттичелли обратная перспективы – ужас.

Разумеется, мастера принадлежат к разным школам, и было бы натяжкой говорить об ренессансном реализме Дионисия или отказу от таковой в пользу традиций у Боттичелли. Но некоторая переходность чувствуется по обе стороны от Византии. Более того, в работах Боттичелли сильнее чувствуется стремление к возврату, чем тяга к новациям у Дионисия. Трудно сказать точно, была причина архаизации живописи Боттичелли заключена в открывшемся интересе к культуре павшего восточного соседа. Или же свою роль сыграл вечно обвиняемый Савонарола. Но стремление к старине в некоторой мере тоже можно назвать развитием. Упрощение форм для передачи идеи не есть примитивизация. За этим стоит отчаянный шаг назад, когда поток несет вперед.

Но что бы не стояло за мотивами Сандро Боттичелли, влияние на его творчество определенных внешних факторов отрицать трудно.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

- 1) Вазари, Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих/ пер. с итал., ред. и вступ. стат. А. Дживелегова, А. Эфроса. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. - 544 с.
- 2) Ветхий завет [Электронный ресурс] // Официальный сайт Московского патриархата.– Режим доступа: <http://www.patriarchia.ru/bible/gen/>
- 3) Волоцкий, И. Послание иконописцу и три «слова» о почитании святых икон / ред. Н.К. Гаврюшин // Философия русского религиозного искусства XVI-XX вв.– М.: Прогресс, 1993. – 400 с.
- 4) Данте, Алигьери. Божественная комедия/ пер. с ит., вступ. ст. и примеч. А. А. Илюшина. — М.: Просвещение, 1988. —287с.
- 5) Житие преподобного Иосифа Волоцкого. [Электронный ресурс]. Режим доступа.: <http://azbyka.ru/days/sv-iosif-volockij-volokolamskij>
- 6) Житие преподобного Пафнутия Боровского [Электронный ресурс]. –
Режим доступа: http://www.vidania.ru/saints/zitiya_svyatyh_dimitriya_rosrovskogo/zitie_pafnutiya_borovskogo_prepodobnogo.html
- 7) Ливий, Тит. История Рима от основания города [Электронный ресурс]// Режим доступа: <http://lib.co.ua/history/titliviy/istorijarimasosnovanijagoroda.jsp#0>
- 8) Львовская летопись // Полное собрание русских летописей. – Т. 20. – СПб: Типография М.А. Александрова, 1910. – 419 с.
- 9) Мастера искусства об искусстве [Электронный ресурс]// Режим доступа: <http://mastersofart.ru>.
- 10) Новый завет [Электронный ресурс] // Официальный сайт Московского патриархата. Режим доступа: <http://www.patriarchia.ru/bible/mf/1/>

- 11) Поймандр Гермеса Тридживеличайшего /Сост., коммент., пер. с др.-греч., лат., фр., англ., нем., польск. К. Богуцкого. // Гермес Трисмегист и герметическая традиция Востока и Запада. – М.: Алетея, 1998. — С. 13 – 22.
- 12) Протоевангелие от Иакова [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://apokrif.fullweb.ru/apocryph1/ev-iakov.shtm>
- 13) Ченнини, Ч. Книга об искусстве или трактат о живописи/ пер. с итал.: А. Лужнецкая, под ред. и со вступ. стат. А. Рыбникова. – М: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1933. – 78 с.
- 14) BibliaSacra[Электронный ресурс]– Режим доступа: <http://www.thelatinlibrary.com/bible.html>.
- 15) Vasari, G. Vasari's Lives of the Artists: Giotto, Masaccio, Fra Filippo Lippi, Botticelli, Leonardo, Raphael, Michelangelo, Titian / translated by Mrs. J. Foster. – New York: The Heritage Press, 1967. – 256 p.

Литература

- 1) Алпатов, М.В. Паоло Учелло и Дионисий (сравнение двух произведений)// Ферапонтовский сборник. – 1999. – № 5. – С. 194-200.
- 2) Алпатов, М. В. Художественные проблемы итальянского Возрождения/ М. В. Алпатов. – М.: Искусство, 1976 – 288 с.
- 3) Антонов Д. И., Майзульс М. Р. Демоны и грешники в древнерусской иконографии: Семиотика образа. / Д.И. Антонова –М.: Индрик, 2011. — 384 с.
- 4) Баткин, Л.М. Итальянское Возрождение. Проблемы и люди/ Л. М. Баткин. – М.: РГГУ, 1995. – 446 с.
- 5) Белик А.А. - Культурология. Антропологические теории культур / [Электронный ресурс]. А.А. Белик.– Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Belik/

- 6) Бердяев, Н. А. Смысл творчества (Опыт оправдания человека)/ Н. А. Бердяев. – М.: Изд-во Г.А.Лемана и С.И.Сахарова, 1916. – 358 с.
- 7) Бриллиантов, И.И. Ферапонтов Белозерский ныне упраздненный монастырь место заточения патриарха Никона. / И.И. Бриллиантов— М.: Прогресс, 1994. — 279 с.
- 8) Будда. Концущий. Савонарола. Торквемада. Лайола/ под. ред. Е. В. Струкалина. – СПб.: ЛИО, 1993. – 368 с.
- 9) Варбург, А. Великое переселение образов. Исследование по истории и психологии возрождения античности/ пер. с нем. Е. Козина. – СПб.: Азбука-классика, 2008. – 384 с.
- 10) Власов, В.Г. Византийское и древнерусское искусство [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lib.uni-dubna.ru/search/files/kult_viz_i_drrus_isc/~kult_viz_i_drrus_isc.htm.
- 11) Георгиевский, В.Т. Фрески Ферапонтова монастыря. / В.Т. Георгиевский– СПб, Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1911. – 200 с.
- 12) Голейзовский, Н.К. Дионисий и его современники. / Н.К. Голейзовский. – Т.1 - М.: УНИК, 2005. – 191 с.
- 13) Голейзовский, Н.К. «Послание иконописцу» Иосифа Волоцкого и его адресат – Дионисий»: //автореф. дис.на соискание ученой степени канд. ист. наук (571)/ Н.К. Голейзовский– М.: Институт славяноведения и балканистики, 1970. – 31 с.
- 14) Деларен, Ж. Глазами Церкви / пер. с фр. под ред. Р.А. Гимадеева; научю ред. перевода Н.Л. Пушкарева // История женщин. Молчание Средних веков. — СПб., 2009. – 512 с.
- 15) Дживелегов А. К. Начало итальянского Возрождения/ А. К. Дживелегов. – М.: Госиздат, 1924. – 240 с.
- 16) Дувакина, В.В. Проблемы иконографии «О тебе радуется» в связи с росписью собора Ферапонтова монастыря / В.В. Дувакина// Ферапонтовский сборник. - № 1. - 1985. - С. 186 — 199.

- 17) Дунаев, Г. С. Сандро Боттичелли/ Г. С. Дунаев – М.: Изобразительное искусство, 1977. – 238 с.
- 18) Жабцев, В. М. Сандро Боттичелли/ В. М. Жабцев. – Минск: Харвест, 2010. – 128 с.
- 19) Иванова А. В. Подготовка православных иконописцев в России: традиции и современность: автореф. дис. на соиск. учен. степ. к.иск. спец. 17.00.04 / А.В. Иванова. – Санкт-Петербург: Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена, 2005. – 24 с.
- 20) Ильина, Т.В. История искусств. Отечественное искусство. / Т.В. Ильина. – М.: Высшая школа, 2000 – 407 с.
- 21) Ионайтис О. Б. Традиции византийского неоплатонизма в русской средневековой философии: автореф. дис. на соиск. учен. степ. д.филос.н. Спец. 09.00.03. / О.Б. Ионайтис. – Екатеринбург: Урал. гос. ун-т им. А. М. Горького, 2003. – 40 с.
- 22) Исаева, М.В. Колористическая палитра фресок Ферапонтова монастыря / М.В. Исаева // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств, – 2010. – №1. – С. 77– 81.
- 23) Исаков, А.А. Кризис религиозно-мифологической картины мира и возникновение философских идей в Русском государстве XV - XVI вв./ А.А. Исаков // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение, вопросы теории и практики. – № 3– 2. – 2015. – С. 88– 91.
- 24) Клулас И. Лоренцо Великолепный/ пер. с фр. Н. Н. Зубкова. – М.: Молодая гвардия, 2007. – 260 с.
- 25) Кондаков, Н. П. Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения. / Н.П. Кондаков. – М. «Паломникъ». 1999– 224 с. \
- 26) Кочетков, И.А. Наблюдение за техникой ферапонтовских росписей / И.А. Кочетков // Ферапонтовский сборник. – 1985. – №1. – С. 100 – 133.

- 27) Крапчунов Д. Е. Русские ереси как явление культурного перелома рубежа XV - XVI веков: автореф. дис. на соиск. учен. степ. к.филос.н. спец. 24.00.01./ Д.Е. Крапчунов. – Великий Новгород: Новгор. гос. ун-т им. Ярослава Мудрого, 2004. – 20 с.
- 28) Куприна, И.В. Особенности древнерусской иконописи / И.В. Куприна [Электронный ресурс] // Режим доступа: www.russianedo/about/icon.html
- 29) Кустодиева, Т. К. Сандро Боттичелли. / Т. К. Кустодиева. – СПб.: Aurora, 1971. – 100 с.
- 30) Лазарев, В. Н. Искусство Древней Руси. Мозаики и фрески./ В.Н. Лазарев — М.: Искусство, 2000. — 304 с.
- 31) Лазарев, В. Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века./ В.Н. Лазарев — М.: Искусство, 2000. — 152 с.
- 32) Лаурина, В.К. Дионисий и искусство Москвы XV-XVI столетий. /В.К. Лаурина // Древнерусское искусство. Художественные памятники русского Севера. – 1989. – С. 84– 112.
- 33) Лившиц, Л. И. О границе понятий «дионисиевский стиль» и «стиль Дионисия» / Л.И. Лившиц // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV — начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. — М.: «Северный паломник», 2005. — С. 126–162.
- 34) Махов А.Е. Hostis antiquus: Категории и образы средневековой христианской демонологии. / А.Е. Махов. — Intrada, 2006. — 415 с.
- 35) Лосев, А. Ф. Эстетика Возрождения/ А. Ф. Лосев. — М.: Мысль, 1978. – 623 с.
- 36) Любимов, Л.В. Искусство Древней Руси / Л. Д. Любимов. — 4-е изд., доп. и перераб. — М.: АСТ: Астрель, 2004. — 261 с.

37) Майзульс, М.Р. Демоном «сокрушнице»: архангел Михаил как экзорцист в культуре Средневековой Руси / М.Р. Майзульс // Россия XXI. — 2009. — №5. — С. 122-157.

38) Матасова, Т.А. Складывание итальянского направления политики московских князей в XVв./ Т.А. Матасова // Вестник Московского университета: История. — 2010— №1. — С. 26– 34.

39) Муратов, П. П. Образы Италии: в 3-х т. / П.П. Муратов— Т.1. — СПб.: Азбука-классика, 2009. —384 с.

40) Нерсисян, Л.В. Дионисий Иконник и фрески Ферапонтова монастыря / Л. Нерсисян. — М.: Сев. паломник, 2002. — 79 с.

41) Панофски, Э. Этюды по иконологии: гуманистические темы в искусстве Возрождения/ пер. с англ. Н. Г. Лебедевой, Н. А. Осминской. — СПб: Азбука-классика, 2009. — 432 с.

42) Панофски, Э. Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма/ пер. с нем. Ю. Н. Попова. — СПб.: Андрей Наследников, 2002. — 237 с.

43) Пенионжек, Е.В. Антропологические аспекты эсхатологии в тексте «Откровение Иоанна Богослова»/ Е.В. Пенионжек // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2015. — № 4-1.— С. 132-136.

44) Православие. Словарь-справочник/ [Электронный ресурс]Издано по благословению Святейшего Патриарха Московского и всея Руси Алексия II.// Режим доступа: http://www.duhovnyybiser.ru/download/Slovar_-spravochnik.pdf

45) Ребрикова, Н.Л. Биологическое обследование росписи собора Ферапонтова монастыря / Н.Л. Ребрикова // Ферапонтовский сборник. — 1988. — № 2. — С. 200 – 207.

46) Рудницкая, Л.Т. Автограф и «автопортрет» Дионисия в росписи собора Ферапонтова монастыря / Л.Т. Рудницкая // Ферапонтовский сборник. – 1988. – № 2. – С. 115– 125.

47) Рыбин, В.В. Об изображении Богородицы на престоле в конце центральной апсиды собора Рождества Богородицы /В.В. Рыбин // Ферапонтовский сборник. – 1988. – № 2. – С. 99 – 106.

48) Рыжкова, Н. А. Некоторые аспекты восприятия женщины в культуре Италии эпохи Возрождения/ Н. А. Рыжкова [Электронный ресурс]// Режим доступа: <http://www.isuct.ru/e-publ/vgf/sites/ru.e-publ.vgf/files/2007/vgf-2007-02-60.pdf>.

49) Рыков, А. В. Об историческом значении творчества Боттичелли: понятие эстетической формы/ А. В. Рыков// Вестник Санкт-Петербургского университета: история. – 2010. – № 2. – С. 115– 122.

50) Сарабьянов, В.Д., Смирнова, Э.С. История древнерусской живописи / В.Д. Сарабьянов, Э.С. Смирнова.– М.: Православный Свято-Тихоновский университет, 2007. – 747 с.

51) Смирнова, Э.С. «Смотря на образ древних живописцев...»: тема почитания икон в искусстве Средневековой Руси / Э. С. Смирнова; Федеральное агентство по культуре и кинематографии, Государственный институт искусствознания. – М.: Северный Паломник, 2007. – 384 с.

52) Соколов, М. Н. Принцип рая: главы об иконологии сада, парка и прекрасного вида /М. Н. Соколов. – М.: Прогресс-Традиция, 2011. – 704 с.

53) Степанов, А. В. Искусство эпохи Возрождения. Италия. XIV – XV века/ А. В. Степанов. – СПб.: Азбука-классика, 2003. – 504 с.

54) Фаррар, Ф.В. Жизнь Иисуса Христа // пер. с англ. А.П. Лопухина. — СПб: Изд. И.Л. Тузова, 1893. – 666 с.

55) Филатов, А.Е. Об анатомической достоверности в сюжете «Распятие» в русской иконописи XV - начала XVI века/ А.Е. Филатов // Классика в искусстве сквозь века. – СПб., 2015. – С. 70– 82.

- 56) Цыкунов, И.В. Рождение стиля косматеско: Византия, Древняя Русь и Средневековая Италия / И.В. Цыкунов // Язык и текст. — № 4. — 2015. — С. 105 — 136.
- 57) Чураков, С. С. Портреты во фресках Ферапонтова монастыря / С.С. Чураков // Советская археология. — 1959. — № 3. — С. 99–113.
- 58) Allan, J. Lorenzo's Star and Savonarola's Serpent: Changing Representations of Simonetta Cattaneo Vespucci / J. Allan // Italian studies. — Vol. 1. — 2014. — P. 4– 23.
- 59) Ames-Lewis, F. The intellectual life of early Renaissance artist/ F. Ames-Lewis. — London: New haven, 2000. — 322 p.
- 60) Baconsky, A.E. Botticelli Divina comedie./A.E. Baconsky.— Bucuresti: Editura Meridiane, 1977. - 66 p.
- 61) Burroughs, Ch. Indicating Heaven: Botticelli's Coronation of the Virgin and Mediated Imagery / Ch. Burroughs // Artibus et historiae. — Vol. 69. — 2014. — С. 9.
- 62) Campbell, C. Filippino Lippi and Sandro Botticelli in 15th century Florence various artists / C.Campbell // Burlington Magazine. — Vol. 1306. — P. 64-65.
- 63) Erhardt, M., Morris, A. Mary Magdalene, Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque. / M. Erhardt, A. Morris— BRILL, 2012. — 490 p.
- 64) Lascault, G. Botticelli, poet of detail/ G. Lascault// Quinzaine Litteraire. — Vol. 1030. — 2011. — P. 16.
- 65) Parker, D. Illuminating Botticelli's Chart of Hell/ D. Parker // MLN. — Vol. 128. — N.1. — P.84 - 100.
- 66) Sizerann, R Ruskin and the Religion of Beauty [Электронный ресурс]. — Режим доступа.: <http://www.unz.org/Pub/DeLaSizeranneRobert-1897>.
- 67) Schaberg, Jane. The Resurrection of Mary Magdalene: Legends, Apocrypha, and the Christian Testament / J. Schaberg — New York-London: Continuum International Publishing Group, 2004. - 382 p.

68) Schleiermacher, F. Der christliche Glaube. / F. Schleiermacher - Berlin: Gruyter, 1822. — 341 s.

69) Zoellner, F. The religious Paintings of Sandro Botticelli. Painting as 'piaphilosophia' / F. Zoellner// Burlington Magazine. —2012. —Vol. 1306. — P. 45.

Интернет-сайты

1) Музей фресок Дионисия. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dionisy.com/index.shtml>.

2) Сандро Боттичелли [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.botticeli.ru/>.

3) Свет фресок Дионисия – миру [Электронные ресурсы]. – Режим доступа: <http://www.dionisy.ru/>.

4) Ферапонтово [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ferapontovo.ru/>.

5) AboutMary [Электронный ресурс]. – Режим доступа.: <http://campus.udayton.edu/mary/aboutmary2.html>.

6) MuseudeArtedeSaoPaulo [Электронныйресурс]. – Режим доступа: <http://masp.art.br/masp2010/index.php>.

7) TheWorldofDante [Электронныйресурс]. – Режим доступа: <http://www.worldofdante.org/>.

8) Uffizi [Электронный ресурс]. –Режим доступа: <http://www.uffizi.org/>.

9) WebGalleryofArt [Электронный ресурс].–Режим доступа: <http://www.wga.hu/index.html>.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1.



Источник: Благовещение Честелло
[Электронный ресурс] // WebGalleryofArt. –
Режим доступа: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/botticel/22/81cestel.html>

Оригинал - галерея Уффици

Приложение 2.



Источник: Ангел предстатель с небесе
послан бысть... [Электронный ресурс] //
Музей фресок Дионисия. – Режим доступа:
<http://www.dionisy.com/museum/123/184/index.shtml>

Оригинал - собор Рождества Богородицы

Приложение 3



Источник: О тебе радуется
[Электронный ресурс] // Музей фресок Дионисия. –
Режим доступа:
<http://www.dionisy.com/museum/118/269/index.shtml>

Оригинал: собор
Рождества Богородицы

Приложение 4



Источник: Мадонна делла Лоджиа
[Электронный ресурс]. // WebGalleryofArt–
Режим доступа: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/botticel/1early/03loggia.html>.

Оригинал - галерея Уффици

Приложение 5



Источник: Дева Мария с двумя ангелами и юным Иоанном Крестителем [Электронный ресурс]

// Web Gallery of Art– Режим доступа:
[http://www.wga.hu/frames-e.](http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/botticelli/early/04madonn.html)

[html?/html/b/botticelli/early/04madonn.html](http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/botticelli/early/04madonn.html)

Оригинал: Академия изяшных искусств во

Приложение 6



Источник: Иоанн Предтеча Ангел пустыни [Электронный ресурс] // Музей фресок Дионисия. – Режим доступа: <http://www.dionisy.com/museum/118/285/index.shtml>

Оригинал: собор Рождества Богородицы

Приложение 7



Источник: Мистическое Распятие

[Электронный ресурс]

// Harvard art museum. – Режимдоступа:
<http://www.harvardartmuseums.org/art/299923>

Приложение 8



Источник: Мистическое Рождество.
 [Электронный ресурс]

// Web Gallery of Art– Режимдоступа:
<http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>

Оригинал: Лондонская национальная галерея

Приложение 9



Источник: Четыре зверя пророка Данила
[Электронный ресурс] // Музей фресок
Дионисия. – Режим доступа:
<http://www.dionisy.com/illustrations/>

Оригинал: собор рождества Богородицы

Приложение 10



Сошествие во Ад [Электронный ресурс] // Музей фресок Дионисия. – Режим
доступа: http://www.dionisy.com/dionisy/38/index_photos.shtml?03

Оригинал: Ферапонтов Белозерский монастырь

Глоссарий

Акафист — христианское песнопение, исполняемое в храме всеми присутствующими стоя.

Абсида (апсида) — алтарный выступ, как бы пристроенный к храму, чаще всего полукруглый, но встречается и многоугольный; перекрытый полукуполом (конхой). Внутри абсиды помещался алтарь.

Гиматий — верхняя одежда в виде прямоугольного куска ткани; надевался обычно поверх хитона. В иконописи используется при изображении Спасителя, святых.

Конха - элемент древневизантийской храмовой архитектуры, представляющий собой перекрытие в форме полукупола над полуцилиндрическими частями зданий, такими как апсида или ниша.

Мафорий — верхняя одежда; длинное женское покрывало, спускающееся с головы до пят. М

Парус — элемент купольной конструкции в форме сферического треугольника. На паруса опирается основной купол.

Мандорла — в христианской иконографии миндалевидное сияние, среди которого изображаются Христос и Богородица во славе.

Серафимы — бесплотные, огненные существа, окружающие трон Пантократора (Вседержителя). На иконах и фресках их условно изображают в виде ликов (что символизирует их бестелесность), окруженных шестью крыльями красного цвета. Первая пара крыльев знаменует “страх Божий”, сознание ничтожества перед Творцом, вторая — сознание своей слабости, а третья — готовность перенестись, куда прикажет Создатель

Тондо — круглая по форме картина или барельеф.